Искусство КИНО

7 1978

Искусство кино

1978

7

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КАРМЕН Р. Л.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Никита Михалков в фильме «Сибириада» (режиссер А. Михалков-Кончаловский, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Кадр из фильма «Бирюк».
Михаил Голубович в фильме «Бирюк» (режиссер Р. Балаян, киностудия им. А. Довженко)

На 4-й стр. обложки
Серхио Корнриери (в центре) в фильме «Мелья» (режиссер Энрике Пинеда Барнет, производство ИКАИК, Куба)

Содержание

На Втором Всесоюзном совещании работников кино
3
Ф. Т. Ермаш О ходе выполнения решений XXV съезда КПСС по усилению роли кино в идейном, нравственном и эстетическом воспитании трудящихся, по повышению идейно-художественного уровня выпускаемых кинофильмов и улучшению кинообслуживания населения.
Прения по докладу тов Ф. Т. Ермаша

Современность и экран
55
А. Малый После памятной поездки

Новые фильмы
67
М. Георгиев Тревога человечества
76
Ан. Вартанов Еще одна глава эпоса: обретения и потери

Клуб молодых
86
Василий Ордынский «Дебют» и дебютанты

Дискуссии
90
П. Вайсфельд Движение стилей и устойчивость предрассудков

Из творческого опыта
105
Владимир Мотыль Монтаж как процесс

Издано о кинематографе
116
Анатолий Головня Мир изображаемый и мир видимый
Хроника
121
И. Гращенкови О киноискусстве, учителях, и учениках

Памяти товарища
122
Георгий Асатиани

За рубежом
124
Марианна Шатерникова Реальность и мифы американского экрана
145
Александр Липков Гроздья гнева
151
Синерама

Сценарий
159
Петр Попогребский Комиссия по расследованию
192
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

During the Second, All-Union Conference of the Cinema Workers

The All-Union Conference of the Cinema Workers (p. 3).

Filipp Yermash On the Present Course of the Realization of the 25th Congress of Communist Party's Desicions to Increase a Cinema Role in Ideological, Moral and Aesthetic Education of Peoples (p. 4).
Discussion afte rF. Yermash's report

The Time and the Screen

Anatoly Maly After the memorable Journey (p. 58).
The editor-in-chief of the Far East studio of news-reel is talking about their problems according result of the journey through the Siberia and Far East of Leonid Ilich Brezhnev, Secretary General of Central Committee of Comunist Party, President of Presidium of the Supreme Soviet of the URSS.

New Films

Michael Gueorguiev The Alarm of Humanity (p. 67).
Notice under the film «Pekin is an alarm of the Humanity» (The Central Documental Film Studio, 1977).

Anry Vartanov One Article more of the Epos: Find and Loss (p. 76).
Review of the film «Legend about Siyavush» («Tadzikfilm», 1977).

Club of Youngers

Vasily Ordynsky «Debut» and Debutant (p. 86).
One of the leader of the new experimental union «Debut» is talking about purposes and problems of this creative collective, which was established according the resolution of the Central Committee of Comunist Party «On the working with the creative youngers».

Ilya Vaisfeld The Movement of Styles and Firmness of Prejudices (p. 90).
This article goes on the discussion about stylistic tendencies in the modern soviet cinema art.

From the Creative Experience

Vladimir Motyl Mounting as a Process (p. 105).
The camera-man is speaking of the presicion and change of the primary story during a mounting.

Published on Cinema

Anatoly Golovnia The Depicted World and the Visible World (p. 116).
Notice under the book «The Figurative World of Cinema» by Grigory Chakhirian.

Irine Grashchenkova About Cinema Art, Teachers and Disciples (p. 121).

In the Memory of Friend

The obituary dedicated to George Asatiany memory, the notice documental director (p. 122)

Abroad

Marianna Shaternikova The Reality and the Myths of USA cinema (p. 124).

Alexander Lipkov The Bunches of Anger (p. 145).
Notice under the film «The End of Night» (Production of «Play Films Interprices», India).

Cinerama (p. 151).

Script

Piotr Popogrebsky An Activities Committee (p. 159).

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 24.IV.1978. А-11940
Подп. к печати 22.VI.1978
Формат бумаги 70×90¹/₁₆
печ. л. 12, усл. п л. 14.
уч.-изд. л. 18,3
Тираж 56 000 экз. Заказ 1000
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Чехов Московской области

Второе всесоюзное совещание работников кино

В Москве состоялось Всесоюзное совещание работников кино. На нем было всесторонне рассмотрено, как выполняются решения XXV съезда КПСС по усилению роли кино в идейном, нравственном и эстетическом воспитании трудящихся, по повышению идейно-художественного уровня выпускаемых фильмов и улучшению кинообслуживания населения, как претворяются в жизнь известные партийные Постановления «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О работе с творческой молодежью».

Доклад сделал председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш. В прениях по докладу выступили режиссеры, сценаристы, актеры, операторы, художники, критики, организаторы кинопроизводства, работники кинофикации и кинопроката.

В работе совещания приняли участие секретарь ЦК КПСС М. В. Зимянин, заведующий отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро, заместитель Председателя Совета Министров РСФСР В. И. Кочемасов, секретарь ВЦСПС Л. А. Землянникова, руководители государственных комитетов по кинематографии союзных республик и творческих союзов, ведущие мастера киноискусства.

Ф. Т. Ермаш,
председатель Госкино СССР

О ходе выполнения решений XXV съезда КПСС по усилению роли кино в идейном, нравственном и эстетическом воспитании трудящихся, по повышению идейно-художественного уровня выпускаемых кинофильмов и улучшению кинообслуживания населения

После Первого Всесоюзного совещания работников кино прошло пять лет, ознаменованных огромными успехами советского народа в строительстве коммунизма. Эти годы были наполнены событиями поистине исторического значения: XXV съезд Коммунистической партии определил программу дальнейшего экономического и социально-политического строительства в нашей стране, новая Конституция Союза ССР законодательно закрепила исторические завоевания социализма. В нашей стране создано развитое социалистическое общество, сложился самый гуманный, способствующий всестороннему развитию человека советский образ жизни.

Торжественно отметив 60-ю годовщину Октября, Страна Советов вступила в седьмое десятилетие своей истории в авангарде движения за коммунизм, за разрядку международной напряженности, за мир и дружбу между народами. За эти годы общество развитого социализма сполна выявило свои неоспоримые преимущества во всех сферах общественной жизни, доказало стабильность своей политической системы, целостность и динамизм в развитии социальных отношений, идейно-политическое единство партии и народа.

Сценаристы и режиссеры, актеры и операторы, художники и технические сотрудники, критики, киноведы, работники кинофикации и кинопроката, объединенные общими целями, собрались сегодня, чтобы рассмотреть и уже сделанное за последние годы и то, что еще нужно сделать, чтобы кинематограф достойно выполнял свои задачи.

Мне выпала большая честь передать участникам совещания и всем работникам кино сердечные поздравления и пожелания успехов в развитии советского кино от Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева.

В свою очередь и мы, участники совещания, желаем Леониду Ильичу Брежневу успешной работы на благо Родины, на благо мира и желаем ему богатырского здоровья.

История и нынешний день советского кинематографа неопровержимо свидетельствуют, что, правдиво и талантливо отображая действительность, кино способно играть и играет важную роль в духовной жизни общества, вносит все более весомый вклад в об-

щепартийное, общенародное дело строительства коммунизма.

«Кино, — писал Л. И: Брежнев в приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге, — боевой помощник партии, важный фактор формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемая часть художественной культуры народа». Марксистско-ленинский анализ роли культуры в строительстве коммунистического общества был дан на XXV съезде КПСС. С учетом многообразия политических, социальных и экономических факторов развития общества съезд определил перспективы повышения уровня культуры народа.

В решениях XXV съезда КПСС, в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в рекомендациях и советах Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева сконцентрирована всеобъемлющая, поистине ленинская по глубине проникновения в существо дела программа идейно-творческого развития советского кино.

Главный вывод, вытекающий из научного анализа функций кинематографа в нашем обществе, состоит в том, что роль кино в идейном, нравственном и эстетическом воспитании трудящихся, во всей духовной жизни общества постоянно возрастает. Коллективное по своему творчеству, коллективное по восприятию, кино в современных условиях имеет принципиальное значение для воспитания коллективистских начал жизни. В документах партии указывается на важную роль киноискусства в нравственном воспитании людей, в создании общественного климата, пронизанного духом бодрости и оптимизма, верой в торжество идеалов коммунизма.

Утверждая ленинские принципы руководства развитием литературы и искусства, партия провела большую работу по преодолению волюнтаризма, субъективизма и администрирования, которые в свое время давали себя знать при решении практических вопросов художественного творчества.

Партия позаботилась и о том, чтобы создать

Ф. Т. Ермаш

наиболее благоприятные условия для практического выполнения задач, выдвинутых эпохой перед деятелями кино.

Делом отвечая на заботу партии, следуя ее курсом, работники советского кино добились в последние годы заметных успехов.

Значительно возросли масштабы творческой деятельности нашего кинематографа, укрепилась его производственная база. В 1976—1977 годах было выпущено 565 полнометражных фильмов, в том числе художественных — 296, документальных и научно-популярных — 76, телевизионных — 193.

Проведены серьезные организационные мероприятия, направленные на улучшение системы постановки кинодела в стране. Нет необходимости перечислять весь круг этих вопросов, но некоторые из них напомнить нужно.

Так, введено перспективное планирование производства фильмов, осуществляются государственные заказы, имеют принципиальное значение установление договорных отношений между студией и режиссерами, разработка и введение в действие премиальной системы. Были созданы Центральная сценарная студия и Научно-исследовательский институт теории и истории кино, Всесоюзное инфор-

мационно-рекламное объединение, налажен выпуск альманаха «Киносценарий».

Проведена большая работа по совершенствованию системы материального поощрения студий и отдельных категорий творческих и производственно-технических работников.

На государственные студии системы Госкино СССР распространено действие Положения о социалистическом государственном производственном предприятии, что значительно расширило права киностудий в производственной и экономической деятельности.

За последние пять лет выполнен большой объем работ по строительству, реконструкции и техническому перевооружению производственной базы кинематографа.

Наше совещание собралось в те дни, когда разработаны и внедряются в практику фильмопроизводства важные меры по дальнейшему совершенствованию экономического стимулирования студий и материального поощрения творческих работников за создание художественных фильмов, имеющих принципиальное значение для усиления роли кино в жизни общества.

Решительно все организационные и технические мероприятия, проведенные в жизнь, были направлены к одной главной цели — добиться резкого подъема идейно-художественного уровня нашего кино в соответствии с задачами, которые выдвигает перед искусством экрана эпоха развернутого строительства коммунизма.

С большим чувством удовлетворения мы можем отметить, что деятели нашего кино создали ряд значительных произведений, обогащающих духовную жизнь нашего народа. Существенные и в целом плодотворные изменения произошли в тематике кинорепертуара. Особенно радуют успехи в освоении тем современности: среди выпускаемых на экран картин произведения о современной жизни занимают главенствующее место. Это обстоятельство получило признание на XXV съезде КПСС и в приветствии Л. И. Брежнева Всесоюзному кинофестивалю в г. Риге.

Главное же свидетельство поступательного движения советского кинематографа — те его фильмы, которые, вызывая обостренный интерес зрителей, активно способствуют духовному развитию человека и общества, фильмы, которые, по словам Л. И. Брежнева, «обогащают социальное мышление народа, его историческую память, действенно помогают воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активно противостоят идеологии империализма и буржуазной морали». Силой художественного таланта лучшие фильмы утверждают коммунистические идеалы, моральные и нравственные ценности нашего общества, советский образ жизни.

Образ жизни — это зеркало социальной действительности, в котором сущность общественно-экономической формации проявляется в индивидуальной судьбе, в жизни социальных групп, в характере служебного и личного общения людей. Какой же тут — в содержании наших лент — контраст с тем, что отражается в фильмах западного производства! Мы ведь порой даже забываем говорить о таких социальных завоеваниях нашего общества, как политические свободы, право на труд и отдых, на образование. Это стало привычной повседневностью советского человека, органически вошло в образ его жизни. Утверждая и поэтизируя нравственные ценности нашего общества, кинематографисты стремятся закрепить их в духовном сознании народа, в его культуре, в быту, в поступках и представлениях людей. Этим стремлением отмечены все лучшие произведения киноискусства последних лет.

Но вместе с тем все еще появляются фильмы серые, слабые, встречаются и фильмы превратно трактующие те или иные стороны нашей действительности. Анализ последних убеждает, что неудачи художника в этом случае проистекают из непонимания механизма взаимодействия социальной среды и личности, непонимания реальных процессов, которые ведут к гармоническому сочетанию интересов и потребностей отдельного человека и общества в целом.

Отличительной чертой бытия человека в

социалистическом обществе является его кровная связь с жизнью народа и страны. Вне трудовой деятельности, вне общественных связей человека невозможно найти точные краски для характеристики и оценки личности экранного героя. Именно поэтому представляется важным и плодотворным все более частое и глубокое обращение нашего кино к темам морального становления личности, формирования в каждом человеке высоких критериев коммунистической нравственности.

Определяя задачи нравственного воспитания, на XXV съезде партии Л. И. Брежнев указал: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения... Чем выше поднимается наше общество в своем развитии, тем более нетерпимыми становятся еще встречающиеся отклонения от социалистических норм нравственности». В этих словах целая программа работы для наших кинематографистов на одном из самых важных участков идейно-нравственного и культурного воспитания.

Многие фильмы последних лет раскрывают процесс воспитания коммунистической нравственности именно как процесс, как движение к глубокому и искреннему принятию принципов, общих для всего нашего народа, как сложное, богатое содержанием развитие человека — через внутреннюю самокритику, через преодоление своих слабостей и ошибок, через последовательное развертывание своих возможностей, обогащение своего духовного опыта. С этой точки зрения интересны такие фильмы, как «Премия», «Прошу слова», «Старые стены», «Соната над озером», «Собственное мнение», «День приема по личным вопросам», «Воскресная ночь», «Белый Бим — Черное ухо», «Странная женщина», «Слово для защиты», «Позови меня в даль светлую», «Повесть о неизвестном актере», «Мимино» и многие другие. В них авторская мысль движется путем разведок, поисков и открытий в самой жизни, приводя к пониманию сущности явлений.

Для советских художников весьма характерно особое внимание к образам молодых, внутренне еще не сложившихся героев. В таких картинах, как «Сто дней после детства», «Розыгрыш», «Хочу быть министром», «Клюн без права передачи», «Горькая ягода», «Смятение чувств», юные герои сталкиваются с проблемами, которые остро переживаются именно в юности, хотя и не являются достоянием только подростков, а в той или иной степени свойственны всем нам и потому всегда интересны зрителю и чрезвычайно важны в социально-воспитательном отношении.

Современный кинематограф тяготеет к ситуациям психологически сложным, к героям, которые способны активно бороться за свои убеждения во имя торжества правды. Таковы герои фильмов «Подранки», «Обратная связь», «Безотцовщина», «Умей сказать «нет!», «Обелиск», «Вдовы», «Время жить, время любить» да и многих других.

Нравственный максимализм, доведенный как бы до предельной остроты и эмоциональной энергии выражения, отличает произведения, созданные на материале Великой Отечественной войны.

Здесь нельзя не отметить стремление в единой драматургической концепции глубоко осмыслить важнейшие политические уроки минувшей войны. Эта цель достигнута на уровне наивысшей идейно-художественной взыскательности Юрием Озеровым в его картинах «Освобождение» и «Солдаты свободы», в которых проявилось умение сочетать искусство с научным исследованием, умение решать средствами экрана труднейшие вопросы истории, иной раз еще не получившие полного освещения даже в работах ученых.

Стремление к анализу духовно-нравственных и социальных уроков Великой Отечественной войны в их целостности и полноте отличает картины «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...», «Восхождение», «Горячий снег», «О тех, кого помню и люблю», «Фронт без флангов» и «Фронт за линией фронта», «Судьба», «Потерянный кров», «Двадцать дней без войны», «В бой идут одни «старики», «Венок сонетов» и другие. В этих великолепных лентах воссоздан целостный об-

раз советского человека, преодолевшего огромные трудности на пути к Победе. В киноэпопеях «Блокада» и «Дума о Ковпаке» впечатляюще раскрыт подвиг армии и народа, их неразрывное единство.

Героическим будням армии мирного времени посвящены фильмы «Весенний призыв», «Строгая мужская жизнь», «В зоне особого внимания». Я рад отметить, что кинематографисты в последние годы сделали поворот к этому тематическому направлению. Такие фильмы имеют принципиальное значение для военно-патриотического воспитания, и наш долг и впредь создавать такие полотна.

Оценивая характер воздействия, оказываемого на зрителя современным кино, следует особо выделить фильмы, авторы которых обратились к священным традициям революционной борьбы, к духовному опыту вождя революции В. И. Ленина («Доверие»), к жизни и деятельности Л. И. Брежнева («Повесть о коммунисте»), таких замечательных коммунистов, как Воровский, Варейкис, Мясникян, Котовский. Создание этих картин глубоко закономерно — ибо и они в свою очередь служат целям коммунистического воспитания.

Во всех названных фильмах идет скрытая, но бескомпромиссная полемика с прагматизмом, бескрылой «деловитостью» и бездуховностью. Это продолжение на новом витке очень важной для всего нашего общества темы единства революционных поколений, цементируемых партией, за плечами которой 60 лет развития советского государства.

Нельзя обойти молчанием и остропублицистические ленты, такие, как «Жизнь и смерть Фердинанда Люса», «Ночь над Чили», «Тихие американцы», «Пекин — тревога человечества», играющие очень важную роль в идеологической борьбе и воспитывающие революционную бдительность современного человека.

Следуя методу социалистического реализма, лучшие фильмы последних лет показывают, как широки горизонты этого метода, как свободно и глубоко дышит художник, впитавший в себя основы коммунистической идейности и партийности искусства и творчески претворяющий их в своей работе. Амплитуда художественных исканий в кино сейчас столь велика, что уже сама по себе представляет феномен большого общественного, а не только художественного значения.

Излюбленный тезис наших врагов, как известно, состоит в том, что социализм сковывает искусство, мешает свободному проявлению художественных индивидуальностей, ограничивает творческие поиски. Разговор о том, как велик простор, на котором свободно проявляют свое дарование советские художники, имеет особую актуальность в условиях обостренной идеологической борьбы, когда клеветническая кампания против пресловутого «попрания прав человека» в странах социализма частенько распространяется и на искусство.

Глубокое значение имеет развитие национальных школ советского кинематографа — в последние годы произошло активное развертывание каждой из республиканских кинематографий во всей гамме их специфических особенностей, на основе национального своеобразия и в соответствии с интернациональным опытом всего советского кино.

Нам нужно понять, на какую новую ступень поднялось развитие кинематографа в братских республиках, как в творчестве мастеров, работающих в Ташкенте и Фрунзе, в Киеве и Тбилиси, в Риге и Вильнюсе, по-своему претворяются закономерности, общие для всего советского кино, нарастает стремление работать не замкнуто, а широко, в сотрудничестве с центральными студиями нашей страны, с киностудиями стран социалистического лагеря.

Партия призывает нас внимательно относиться к творческим достижениям, создавать условия, которые способствуют наиболее полному раскрытию индивидуальности художника, ведут к разнообразию и богатству форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма.

Нам важно поддерживать своеобразие и силу каждого таланта — этого драгоценного достояния всего советского народа. Мы заинтересованы не в том, чтобы канонизировать чей-то опыт и чье-то направление, а в том,

чтобы, взяв на вооружение открытия, сделанные, в том числе и в последние годы, Герасимовым и Райзманом, Бондарчуком и Озеровым, Ростоцким и Таланкиным, Михалковым-Кончаловским и Чхеидзе, Л. Быковым и Тарковским, Рязановым и Данелия, Шепитько и Океевым, Левчуком и Жалакявичусом, развивать их дальше, художественно обогащая каждый фильм.

При всем своем тематическом и жанровом разнообразии советский кинематограф отнюдь не беспринципен, он не приемлет мещанский субъективизм и бесплодие равнодушной фиксации мелочных наблюдений без попытки охватить взаимосвязь отдельных явлений общества, без умения осознавать направление, в котором движется страна.

Конечно, очень важно, что сейчас зрители получают картины разных жанров: сложные философские трагедии, крупные эпические полотна, драматически острые и публицистически смелые исследования моральных проблем в картинах Хейфица, Панфилова, Матвеева, Кимягарова, Шамшиева, Грикявичуса, Вабаласа, Авербаха и других режиссеров.

Художник, стоящий на верных идейных позициях, видящий перспективу развития общества, способен системой образов фильма донести до зрителя волнующую его мысль, даже если в центре его произведения стоит характер, который не является для нас образцом. Фильмы «Калина красная», «Белый пароход», «Улан», «Трясина» касаются сложных и болезненных явлений нашей жизни, однако твердая идейная и нравственная позиция их авторов позволяет зрителям извлечь полезные уроки из историй, лежащих в основе сюжетов этих картин. Коммунистическая нравственность утверждается в этих фильмах в острой борьбе с пережитками прошлого, с рецидивами мещанства и индивидуалистической морали.

Современность была и остается ведущей в нашем искусстве, но потребности зрителя да и идейно-эстетическое развитие самого киноискусства требуют широкой тематической и жанровой палитры, в том числе — и экранизации классики, которая несет тематическое богатство и разнообразие, емкое духовное содержание.

Такие фильмы, как «Легенда о Тиле», «Лютый», «Абу Рейхан Бируни», «Вей, ветерок!», «Грозный век», «Геркус Мантас», «Степь», «Табор уходит в небо», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Древо желания», «Сказание о Сиявуше», их трагически напряженные раздумья об историческом пути народа и социальной судьбе человека пронизаны сегодняшним гуманистическим пафосом.

Постигая диалектику эпохи, кино в художественной форме отражает закономерности победы нового и убеждает в неизбежной гибели отжившего. Старое само не уходит с исторической арены, и новое утверждается не автоматически, а в упорной схватке с силами, традициями и привычками прошлого. Из конфликтных ситуаций лучших фильмов зритель извлекает уроки общественной борьбы и высокой нравственности.

Качественные изменения социальной и индивидуальной психологии советских людей, атмосфера подлинного коллективизма, высокая идейная сознательность, нравственное здоровье, рост благосостояния и культуры, то есть все то, что составляет понятие «советский образ жизни», — нашло яркое воплощение в лучших фильмах последних лет.

Серьезное значение мы придавали и придаем документальному, научно-популярному и учебному кино. Это огромная сила в идейном воспитании, это окно в мир науки и техники, политики и истории, это важное подспорье в пропаганде знаний и передовых методов организации труда.

За прошедшие годы наши документалисты добились заметных результатов — создан целый ряд фильмов, рассказывающих о достижениях нашей страны, ее славном шестидесятилетнем пути, о социальном и культурном развитии общества, об успехах советской науки и техники.

Это главное направление развития документального и научно-популярного кино, которое отмечено такими фильмами, как «Съезд созидателей», «Мы — советские», «Ум, честь

Президиум совещания

и совесть эпохи», «Девятая высота», «Подвиг на островах», «Путь в будущее», «Поэма о Донецком крае», «Личная ответственность», «Хлеборобы» и многие другие, перечислить которые нет возможности, ибо ежегодно наши студии выпускают около 40 полнометражных фильмов, более 450 короткометражных и около 1200 номеров периодики. На ЦСДФ группа режиссеров под руководством народного артиста СССР Р. Кармена предприняла большую работу над 20-серийной лентой

о Великой Отечественной войне. Это очень сложный труд, в таких масштабах он осуществляется впервые в нашей кинематографии, но опыт показывает, что нам под силу такого рода работа.

Все лучшие произведения кино, созданные в разных его видах за прошедшие годы, направлены на главное — на воспитание коммунистических взглядов, на утверждение советского образа жизни.

С законной гордостью мы можем сегодня сказать, что у нашего кинематографа есть большие и неоспоримые достижения. Они определены направляющей и мобилизующей ролью партии, которая сумела сплотить деятелей кино на позициях коммунистической партийности, указать вдохновляющие цели, связать творческий труд художника с созидательным трудом народа.

Однако мы не можем довольствоваться достигнутым, время требует от нас нового движения вперед, к новым идейно-художественным рубежам. Нам нужно понять новые перспективы развития, нужно заглянуть в будущее и попытаться представить себе завтрашний день нашего кино. Нам нужно приложить все усилия, чтобы советское киноискусство оставалось на уровне требований времени и было достойно своего зрителя — строителя коммунизма.

Будущий герой наших лент виден всему миру. Это он, советский человек, строит БАМ и покоряет Космос, прокладывает гигантские газопроводы и преобразует Нечерноземье, достигает на атомоходе полюса Земли и возводит КамАЗ. И дело не в том, чтобы проиллюстрировать на экране производственные, научные и культурные достижения нашей

В зале заседания. Слушают доклад

страны, а в том, чтобы увидеть их особенный образ и исторический смысл, уловить средствами кино перестройку сознания людей, которая проходит отнюдь не бесконфликтно, показать преображение целых регионов страны, социальное развитие общества и человека.

Наш экран до сих пор не отразил огромных изменений, которые произошли за последние 10 лет в сельском хозяйстве, в жизни сегодняшнего села и его тружеников, и мы здесь перед ними в колоссальном долгу. Речь опять-таки идет о глубинном постижении духа перемен, их социального смысла в стирании существенных граней между городом и деревней, в революционном по своим масштабам техническом перевооружении, которое рождает новую атмосферу, новые взаимоотношения, новую гордость тружеников села.

В той идеологической борьбе, которая, не прекращаясь, происходит в наши дни, нам особенно важно показать миру реальный размах коммунистического строительства, меняющийся облик страны, которую многие на Западе все еще представляют по писаниям типа «Матренина двора».

Фильмы, создаваемые нами, предназначаются также и для зарубежного зрителя. Надо сказать, что за рубежом интересуются картинами о сегодняшней жизни советских людей, советского государства. Потому, что мы смогли предложить Франции интересные фильмы о современности, сегодня в Париже в коммерческом прокате идет 16 наших фильмов, чего не было уже давно.

Открытая коммунистическая партийность — как пафос фильма, его народность — как художественное мироощущение, должны пронизывать фильмы о современности. Это наш эстетический идеал. Обращение к современной тематике требует вдумчивого, взыскательного отбора жизненного материала, по сути — социологического исследования особенностей развития общества. Но подчас мы встречаемся в фильмах с обедненным изображением материальной среды, с героями, которые целиком поглощены мелочными заботами. Произведения, создаваемые по такому рецепту (а это именно предвзятый рецепт), далекому от подлинной художественной правды, дают искаженную картину советской действительности и истории нашего общества.

Не всегда за кадрами картины встает личность художника, открывающая зрителям свой взгляд на мир. Еще слишком часто фильм является средоточием только формального мастерства режиссера, отражает его элитарное желание продемонстрировать свою «неповторимость». Это заставляет с особой остротой ставить вопрос об идейном росте, о широте политического кругозора художника, о его чувстве ответственности за свою работу.

Лучшие фильмы последних лет говорят о том, что нашему кино под силу художественный анализ самых сложных жизненных коллизий, анализ, который сочетает правду жизни с ясной идейной позицией автора, подлинно партийным взглядом на проблему. Это наиболее плодотворный, хотя и трудный, путь движения нашего кинематографа. «Революционная новизна и историческая молодость нашего общества, — писал Л. И. Брежнев в приветствии участникам Всесоюзного фестиваля в г. Кишиневе, — требуют от киноработников творческой инициативы и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития».

Так давайте же смотреть вперед!

Советское киноискусство живет и работает сегодня в условиях, когда значительно интенсифицировалась интеллектуальная жизнь общества, когда уровень материального благосостояния людей возрастает, равно как и культурные запросы широких масс трудящихся. Вкусы зрителей, слушателей, читателей сегодня чрезвычайно взыскательны. Вот почему мы не можем довольствоваться достигнутым.

У нас еще много картин, которые не привлекают массового зрителя. Сегодня, как никогда, нужны общая озабоченность этим и целеустремленность в решении возникшей

проблемы всех, кто связал свою судьбу с кино.

Статистика показывает, что массовый зритель смотрит только небольшое количество кинолент, а основной репертуарный поток не вызывает его энтузиазма. Вот почему необходимо думать об успехе каждой картины, только тогда мы можем претендовать на всеобщее зрительское внимание.

А пока посещаемость в среднем одного фильма выпуска 1976 года по студиям сложилась следующим образом (в миллионах человек):

Азербайджанфильм	— 2,3
Арменфильм	— 3
Грузия-фильм	— 3,5
Туркменфильм	— 3,66
Узбекфильм	— 3,77
Таджикфильм	— 4,25
Свердловская студия	— 4,8
Киргизфильм	— 5,2
Казахфильм	— 5,4
Студия им. А. П. Довженко	— 6,23
Литовская студия	— 6,4
Молдова-филм	— 6,6
Таллинфильм	— 8,4
Беларусьфильм	— 8,85
Студия им. М. Горького	— 9,18 (здесь надо учитывать ориентацию на детскую аудиторию)
Одесская студия	— 9,55
Рижская студия	— 12
Ленфильм	— 14,2
Мосфильм	— 14,2 (в прошлом году было 19)

Конечно, можно искать причины такой ситуации и в ошибках проката, в неверно определенных тиражах, но все-таки главная претензия должна быть обращена к создателям фильмов.

Проблема зрителя, а следовательно, проблема идейного и художественного качества фильма стоит сегодня очень серьезно, мы не можем ее недооценивать. Приведенные цифры показывают, какими зрительскими резервами мы располагаем, как важна, следовательно, для каждой студии забота о прокатной судьбе выпускаемых картин. И в этом смысле статья «Правды» «Авторитет студии» имеет принципиальное значение.

Основной кинозритель — это люди от 15 до 30 лет. Если говорить о наших резервах, то нужно знать, что молодежь до 30 лет составляет половину населения нашей страны. Вот прежде всего те, с кем нужно работать!

В наше время советские люди располагают разнообразными условиями и возможностями для духовного роста, разумной организации свободного времени. В расчете на 100 человек годовой тираж книг и брошюр достиг 670 экземпляров, разовый тираж газет — 66 экземпляров. Число читателей массовых библиотек составляет 47 в расчете на 100 человек, посещаемость театров — 46. Число телевизоров на 100 семей — 85. Телевидение охватывает сегодня три четверти населения страны, объем телевещания достигает около 3 тысяч часов в сутки.

Разумеется, в условиях социалистического общества нет и не может быть вопроса о конкуренции различных видов искусства, средств массовой информации. У кино и телевидения общие социальные цели, родственные художественные средства, но и свои особенности. Отсутствие каких бы то ни было элементов антагонизма не может, однако, снять с повестки дня вопрос об особенностях функционирования кинематографа, которые естественно вытекают из его соседства с телевидением. Для кино создались новые общественно-эстетические условия, подлежащие учету и при оценке отдельных произведений, и при определении перспектив общего развития нашего кинематографа.

Телевизор в каждом доме резко и быстро поднимает уровень художественной культуры зрителя, занимает его свободное время. Деятели киноискусства не могут не считаться с этим объективным фактом. Это заставляет кинематограф подумать о путях своего дальнейшего художественного развития, более остро ставить проблему специфики общественной функции кино, требует раздвинуть пределы его творческих возможностей, его эстетические границы.

Конечно же, не следует механически проводить нечто вроде демаркационной линии между кино и телевидением. Речь должна идти о более тонком и точном учете особенностей зрительского восприятия, о наиболее полном использовании возможностей каждого из этих видов искусства во имя общих идеологических интересов.

Сегодня у кино и телевидения еще много общего, ибо более молодое искусство телевидения пользуется профессиональными навыками более зрелого искусства кино, его творческими приемами. Можно, однако, опираясь на имеющийся опыт, предположить, что эстетически, художественно формы игрового кино и игрового телефильма будут в какой-то мере обособляться, развиваться разными путями.

Поднимая этот вопрос, я никоим образом не хотел бы допустить вмешательства в чужую сферу. Но дело в том, что наши киностудии уже делают 100 телефильмов в год и будут снимать еще больше. Потому эти вопросы для нас не посторонние.

Я не буду вдаваться в подробности и сложности проблемы взаимоотношений кино и телевидения. Хочу только обратить внимание на то, что кинематограф, коллективистский по своему характеру, социальный по существу связей людей в эпоху развитого социализма, является потребностью как отдельного человека, так и общества в целом. Киноискусство не может быть заменено никаким иным видом художественного творчества.

Есть, однако, и другая сторона взаимоотношений кино и телевидения, скорее, организационно-производственная, заставляющая всех кинематографистов решать непростые задачи.

Статистика свидетельствует, что телевидение, выступая репродуцирующим каналом, дало зрителю в 1977 году возможность посмотреть 369 художественных фильмов, тогда как средний зритель бывает в кинотеатре один-два раза в месяц. Нельзя не видеть, что это обстоятельство увеличивает силу воздействия киноискусства, приобщает к нему десятки миллионов зрителей, воспитывает эстетическую потребность в искусстве кино, в общении с ним. Однако это же обстоятельство вынуждает задать «трудный вопрос»: не снижает ли телевидение уровень посещаемости кинотеатров. Ответ может быть кратким — снижает, но он требует комментариев.

«Виноватым» в снижении посещаемости оказывается, как показывает социологический анализ, не только телевидение, но и многие другие реальные социально-экономические и культурные обстоятельства жизни современного человека. Среди них — демографические факторы, уровень образования, изменение соотношения между числом жителей города и деревни, перемены в структуре свободного времени, отставание в строительстве кинотеатров от масштаба жилищного строительства. К примеру, в течение 1956—1974 годов в городах было построено 5750 кинотеатров на 2,38 миллиона мест. Обеспеченность местами в городах возросла почти в два раза. Но в последние годы ввод новых кинотеатров едва обеспечивает замену киноустановок, выходящих из строя. Сейчас строительство кинотеатров уже не поспевает за темпами градостроительства.

Было бы, однако, недальновидно сваливать все на причины, лежащие вне сферы кинематографа. Сегодня мы обязаны выявить все резервы своего хозяйства и привести их в действие. Государственным учреждениям кино и Союзу кинематографистов нужно поэтому сосредоточить все внимание на проблемах и вопросах, от которых зависит новый уровень качества выпускаемых фильмов и новый уровень эффективности их использования в прокате.

Мы все должны проникнуться требованиями партии об ответственности и дисциплине, изложенными на декабрьском (1977 г.) Пленуме ЦК КПСС. Пусть не покажется кому-то, что к творчеству это не имеет отношения. Без дисциплины и ответственности, как показывает опыт, нет и творчества.

Прежде всего необходимо улучшить пла-

нирование производства фильмов Мы ввели перспективное планирование, но сделали только первый шаг, да и к тому же не самый трудный. Планирование предполагает выдвижение, а затем и реализацию тем, идей, которые крайне необходимы нашему обществу. У нас же планируются заявки мастеров. Мы почти не проявляем собственной инициативы. Здесь, разумеется, не может быть принуждения, насилия над творческой личностью, но государственный план должен состоять из произведений, нужных народу, а не ориентироваться на средненькие сценарии, на малозначительные темы. Необходимо извлекать из жизни действительно крупные проблемы и воплощать их на экране.

Мы обязаны также обеспечить нашу ведущую режиссуру и талантливую молодежь постоянной работой, следить за планомерной постановкой фильмов, Ведущие киномастера сейчас заняты созданием картины один раз в пять лет — это неразумное использование нашего творческого богатства! Разве нормально, что Григорий Чухрай десять лет не ставил фильмы, что Марлен Хуциев находится в длительном простое. Между тем вакуум заполняется посредственными, «серыми» фильмами.

Нам нужны произведения актуальные, яркие, художественно полноценные, а их могут создавать только талантливые люди.

От таланта и профессиональной подготовки режиссера, сценариста, актеров, оператора, художника, композитора, мастера фильмопроизводства, от их мировоззренческой культуры зависит успех или неуспех картины.

В перерыве между заседаниями. С. Ф. Бондарчук, Ю. И. Солнцева, М. С. Донской

Особое внимание государственных и общественных организаций было обращено в прошедшие годы на воспитание и выдвижение молодых творческих кадров. С 1973 года в качестве режиссеров-постановщиков дебютировали 122 человека. Значительная часть фильмов делается сейчас руками молодых. Не все, конечно, оправдали надежды, но сегодня можно с полным основанием сказать, что наш кинематограф пополнился большой группой талантливой молодежи.

Выросло много новых сценаристов, сформировалось и новое поколение актеров. Работа с молодежью продолжается — совсем недавно в системе студии «Мосфильм» создано новое творческое объединение, цель которого состоит в том, чтобы помочь вступающим в профессиональную жизнь режиссерам выявить свои возможности.

Большое спасибо надо сказать нашим славным артистам, много сделавшим для подъема советского киноискусства. У всех в памяти крупные образы и характеры, вошедшие в духовную жизнь всего народа, ставшие эталоном новой морали и этики.

Большие темы и проблемы, разрабатываемые в лучших фильмах последнего времени, наполняли актерское творчество новым глубоким содержанием, помогали артистам создавать точные социальные портреты советских людей. Работы Тихонова и Ульянова, Матвеева и Степанкова, Леонова и Вельяминова, Мордюковой и Купченко, Лапикова и Баниониса, Мягкова и Чокморова, Чиаурели и Аймедовой, Артмане и Адомайтиса, Прокловой и Киндинова, Петренко и Янковского и многих других прекрасных актеров не могли бы стать столь заметными, столь впечатляющими, если бы авторы фильмов не сконцентрировали бы в образах и характерах духовную сущность социального бытия советского народа.

И надо быть честным, у нас большой долг перед актерами. Речь идет об оплате их труда. В связи с сокращением количества съемочных дней пострадали актеры. В настоящее время ведется разработка нового положения об оплате труда актеров.

Касаясь сценарной проблемы, вынужден отметить, что Центральная сценарная студия пока не оправдала возлагаемых на нее надежд. Она с самого начала замкнулась в себе, ей не удалось установить контакты со студиями и заинтересовать их своими сценариями, не наладила она и плодотворных деловых связей с литературной общественностью. Несмотря на общее повышение качества литературных сценариев, прирост новых молодых кадров, студия еще сделала немного, и нам вместе со сценаристами нужно подумать, как эффективнее наладить и использовать форму работы сценарной студии.

Подготовка к запуску новых фильмов в производство дает хорошие возможности для того, чтобы привлекать к работе авторов сценариев, чтобы кинодраматурги вместе с режиссерами трудились в добром содружестве. И не выносили, как говорится, сор из избы, как это случилось на страницах журнала «Советский экран» в беседе Э. Володарского и В. Мережко, выступивших с необоснованными упреками в адрес режиссеров. Верно сказала Динара Асанова, что «фильм существует как единое целое! Когда фильм снят, сценарий уже умер. Вот прекрасная диалектика: сценарий умирает в фильме, но рождается к и н о!».

Евгений Габрилович работает и со старыми режиссерами и с молодыми и всегда заботится только об уровне создаваемого произведения. Это, наверное, главное качество сценариста, за что мы должны быть ему очень благодарны.

Думаю, что на каждом участке кинопроизводства, начиная от его организаторов, обеспечивающих нормальную работу съемочной группы, и кончая творческим составом, следует внимательно присмотреться к кадровым проблемам. Не следует забывать и о так называемом «среднем звене», играющем подчас решающую роль в уровне всей кинопродукции.

Нашему кино не угрожает коммерциализация, поскольку коммунистические идеи, вдохновляющие художников, столь благородны и жизнеутверждающи, что служат до-

статочной гарантией сохранения и углубления высокого гуманистического пафоса советского киноискусства, чуждого буржуазной «массовой культуре». Выступая в роли заказчика, социалистическое государство всецело полагается на художников, завоевавших право на свое слово в искусстве, на свой взгляд на важнейшие жизненные проблемы и на понимание задач идеологического характера.

Вряд ли сейчас стоит подробно останавливаться на тех конкретных успехах, которые, бесспорно, есть на счету у каждой кинематографической профессии. Более правомерно, и в этом направлении нас ориентируют партийные решения, сосредоточить внимание на еще не решенных проблемах.

Очевидно, что в музыкальном оформлении фильмов в последнее время слишком часто появляются готовые, стертые штампы, переходящие из картины в картину. У нас нет песен, которые бы с экрана шли в народ, как это было в прошлые годы. На кинофестивале в Риге мы установили приз за лучшую песню, но не нашли такого композитора, которому можно было бы вручить эту награду: хорошей песни в фильмах не оказалось. Видимо, с таким же положением мы столкнемся и на предстоящем фестивале в Ереване.

У нас есть существенные достижения в области изобразительного решения фильма, творчества операторов и художников. Однако и здесь привычка работать по старинке, ориентироваться на достигнутое и уже устаревшее далеко не преодолена. К примеру, за спорами о формате будущего фильма иногда скрывается просто неумение работать с камерой и пленкой. Люди еще не научились максимально реализовывать ресурсы техники. Да и техническое оснащение студий далеко от совершенства и не всегда достигает уровня мировых стандартов. Положение здесь, я бы сказал, ненормальное. У нас постепенно утрачивается культура комбинированных съемок. В этой связи не могу не напомнить такого любимого и детьми и взрослыми художника, как Птушко, который был великим изобретателем, великим человеком. Но все то, что он сделал для кино, осталось практически без продолжателей. Наверное, долг «Мосфильма» восстановить и использовать все то, что сделано Птушко, большим мастером комбинированных съемок.

Есть и другие примеры недостаточно активного, ответственного, творческого отношения к своему делу.

Сегодня нас серьезно волнует то, что у некоторой части кинематографистов, даже талантливых творческих работников, существует еще высокомерное пренебрежение к так называемому зрительскому успеху фильма. На практике это приводит либо к созданию произведений, представляющих интерес для узкого круга профессионалов, либо к выпуску фильмов, которые принято называть «серыми». Госкино проводит большую работу по искоренению этой глубоко неверной, ошибочной позиции, но вместе с тем необходимы были специальные меры по совершенствованию организационной структуры и экономического стимулирования киностудий и творческих кадров. Теперь, как известно, такие меры приняты. Вводится новый порядок экономического стимулирования, при котором студии будут заинтересованы в сокращении стоимости производства кинофильмов и их прокатной судьбе, а творческие работники материально поощряться за создание фильмов высокого идейно-художественного уровня и большого зрительского спроса.

Мы считаем, что реформа экономического стимулирования будет хорошей предпосылкой для дальнейшего развития советского кинематографа. При этом следует подчеркнуть, что речь идет не об ориентации кино на чисто коммерческий успех, а о стремлении к тому, чтобы самое массовое из искусств дошло до широких слоев населения и более полно учитывало запросы зрительской аудитории.

Говоря о воспитательных и пропагандистских функциях кинематографа, нельзя не сказать о больших проблемах, которые стоят перед деятелями документального и научно-популярного кино. Время и тут требует серьезных перемен. Уже нет необходимости во что бы то ни стало гнаться за оперативностью — телевидение все равно нас обгоняет. Нам, видимо, следует подумать о сокращении числа много-

частевых картин с тем, чтобы выпускать больше фильмов короткометражных, но ярких и емких по содержанию.

Настала пора серьезно пересмотреть структуру нашей периодики. Центральные и местные студии выпускают огромное количество киножурналов, которые носят либо локальный характер, либо попросту дублируют друг друга. Разумеется, речь идет не о сокращении общественно-политических журналов, ведущих летопись развития каждой республики и страны в целом. Не должна, естественно, нарушаться сложившаяся структура киносеанса, который в обязательном порядке включает документальные и научно-популярные фильмы. Однако многочисленные полукустарно сделанные детские, спортивные, медицинские журнальные и прочие выпуски, областная периодика без большой в том надобности загружают и наши кинофабрики, и наш прокат. При острой нехватке пленки мы расходуем на периодику более 100 миллионов метров.

Перед научно-популярным кинематографом сегодня стоит иная проблема. Ее суть заключена в том, чтобы найти формы, которые бы наиболее полно учитывали особенности развития современной науки и техники. Дело в том, что процесс научного познания мира привел к резкому разветвлению и обособлению отдельных дисциплин.

В научно-популярном кино это повлекло за собой сужение проблематики фильмов, при этом ленты подчас изобилуют специальными подробностями, мало что дающими непосвященному человеку. В то же время у нас мало фильмов, которые способствовали бы формированию мировоззрения нашего зрителя, воспитывали у него материалистический, марксистско-ленинский взгляд на жизнь. У нас нет фильмов о строении материи, о происхождении жизни, о многих других научно-философских проблемах, которые волнуют зрителя, особенно молодого.

Тематическое планирование научно-популярного кино требует иного, чем сейчас, подхода, иных принципов отбора материала. Вместе со студиями мы занимаемся сейчас этими проблемами.

В настоящее время техническая база фильмопроизводства организована по принципу технической специализации — комплексная киностудия (а у нас их 39), включающая большое число самостоятельных мелких подразделений, рождавшихся стихийно, по мере появления новых технических средств и видов работ (звукозапись, освещение, съемочная техника, грим, комбинированные съемки и т. д.). Думаю, что задача состоит в том, чтобы создать в стране несколько хороших лабораторий, которые бы обслуживали все студии и обслуживали на уровне мировых стандартов. Эта работа уже начата, она ведется, правда, медленно. И мы будем самым активным образом бороться против местнических настроений, которые, к сожалению, существуют. Нам нужно создать настоящую киноиндустрию.

Борьба за высокое качество кинопродукции неразрывно связана с заботой о ее эффективном использовании. Масштабы зрительской аудитории здесь, пожалуй, один из решающих показателей.

В настоящее время в стране имеется разветвленная киносеть, насчитывающая 154 тысячи кинотеатров и киноустановок, в том числе в городах 25,6 тысячи, в сельской местности — 128,4 тысячи.

Количество широкоформатных кинотеатров увеличилось до 800. Значительно наша сеть обновилась технически, идет внедрение автоматического показа. В конторах кинопроката находится огромный фонд, состоящий почти из 4 миллионов копий. В течение года платные киносеансы посещают до 4,5 миллиардов зрителей. Все это — большая, серьезная работа, которую ведут наши кинофикаторы и кинопрокатчики.

Вместе с тем нынешние условия требуют нового, более высокого уровня деятельности всех, кто организует распространение фильмов. Наметившаяся в последние годы тенденция к снижению посещаемости кинотеатров привела к тому, что киносеть страны в 1976 и 1977 годах не выполнила установленного плана. В минувшем году по количеству зрителей план выполнен на 94,9 процента и по валово-

му сбору — на 93,2 процента. С заданием не справилась киносеть РСФСР, Украины, Казахстана, Латвии, Армении, Эстонии. Средняя посещаемость кино на одного жителя страны снизилась за последние пять лет с 18,4 до 16,4 раза в год.

Мы понимаем, что этому есть объективные причины. Но есть и сугубо наши внутренние недоработки. Об этом свидетельствует, в частности, неравномерность среднегодовой посещаемости кино жителями различных республик: РСФСР — 18,9, Молдавия — 16,9, Украина — 16, Литва — 14,4, Эстония — 14, Белоруссия — 13,6, Латвия — 13,2, Туркмения — 13,2, Киргизия — 12,7, Грузия — 12,1, Узбекистан — 11,1, Таджикистан — 10,9, Азербайджан — 10,5, Армения 10,3.

Конечно, условия в республиках разные: разная сеть, разные возможности. Но все-таки такие большие цифровые колебания, наверное, не очень закономерны. Сегодня работать в прокате так же, как вчера, уповая на то, что «зритель никуда не денется», «придет в кино сам по себе», уже нельзя. Это хорошо понимают многие коллективы прокатных контор, которые под руководством и при постоянной помощи со стороны партийных и советских органов разработали и настойчиво осуществляют мероприятия по претворению в жизнь указаний XXV съезда КПСС о необходимости значительного улучшения кинообслуживания населения.

В интересах нашего общего дела следует последовательно преодолевать характерную для ряда организаций кинофикации и кинопроката практику ориентации только на «самые-самые» кассовые фильмы. Мы заинтересованы в том, чтобы произведения, положительно оцененные критикой, отличающиеся высокими идейно-художественными достоинствами, про-

В перерыве между заседаниями. Киноработники Казахстана — участники совещания

смотрели максимальное число зрителей, и кинопрокат должен этому всемерно способствовать.

Нам необходимо тщательно изучить вопрос о зрительских резервах, ибо прошли те времена, когда выпускалось немного фильмов и практически каждый из них собирал всю зрительскую массу.

Теперь сам кинематограф, телевидение, эстрада, спорт и другие формы культурного досуга предлагают человеку возможность широкого выбора. Однако анализ данных проката фильмов показывает, что зрительские резервы у кино есть.

К сожалению, можно назвать фильмы, собирающие всего три-четыре миллиона зрителей (а бывает и меньше), и есть картины, которые смотрят десятки миллионов людей. «Освобождение» — 250 миллионов, «А зори здесь тихие...» — 130 миллионов, «В бой идут одни «старики», «Калина красная», «Они сражались за Родину», «Любовь земная» и ряд других картин — около 50 миллионов. А ведь фильмы эти еще находятся в прокате, и их просмотрит еще значительное число зрителей.

В то же время даже на примере этих ведущих картин можно наблюдать существенную диспропорцию в зрительской посещаемости в различных республиках нашей страны. Так, скажем, фильм «В бой идут одни «старики» по стране в целом просмотрело около 18 процентов населения, а в Закавказье — только 5 процентов, в Таджикистане — 6, в Эстонии, Узбекистане — от 6 до 7 процентов. Подобных примеров много.

Стало быть, для привлечения зрителя у проката есть огромные, пока еще не использованные резервы.

Чем можно вызвать зрительский интерес, какие тематические и жанровые признаки наиболее привлекательны для аудитории, какие художественные особенности эмоционально наиболее действенны? Эти вопросы чрезвычайно сложны, требуют не только эмпирических данных, основанных на интуиции и личном опыте, но и строго научного социологического изучения.

У нас же пока слабо ведется изучение потребностей и интересов зрителей, учет воздействия фильмов на аудиторию. Мы как будто забыли требование В. И. Ленина «обратить внимание на необходимость тщательного подбора кинолент и учет действия каждой киноленты на население...»

Нужно принять меры по координации ведущихся в стране социологических исследований в области кино. Сейчас, к сожалению, они носят разрозненный и несистематический характер. Видимо, следует сосредоточить руководство этой работой в одних руках, и ведущая роль здесь должна принадлежать Институту теории и истории кино.

Сложившаяся в прокате обстановка требует, чтобы репертуарное планирование выпуска фильмов по кварталам точнее учитывало идеологические цели и финансовые соображения. Здесь играют роль и жанровые особенности кинопроизведений, и, если хотите, «сезонный настрой» зрителей.

Настала также пора разделить союзный и местный экран, но так, чтобы не ставить республиканские студии в тяжелое финансовое положение. Есть фильмы, которые важны для данной республики, но в силу ряда обстоятельств они не будут иметь успеха во всесоюзном прокате.

Наверное, нам нужно подумать над тем, что выпускать все фильмы на всесоюзный экран нецелесообразно.

Очень большие задачи ставит перед нами Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения».

В 1979 году мы будем отмечать важную веху в истории мировой культуры — 60-летие советского кино. 27 августа 1919 года Владимир Ильич Ленин подписал декрет Совнаркома «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения», положив начало самостоятельному развитию первой в мире государственной социалистической кинематографии.

Шестьдесят лет истории советского кино подтвердили гениальную прозорливость вож-

дя революции, предугадавшего будущее экрана еще в те годы, когда наша кинематография делала лишь первые шаги в освоении богатств художественной культуры и революционного опыта. Американский адвокат Чарлз Рехт, лично знакомый с Лениным, говорил: «Поразительно, что тогда, когда вся экономика России была разрушена, Ленин уже думал о развитии кино».

Ныне, в условиях обострения идеологической борьбы наши противники любыми средствами пытаются исказить подлинное значение этого важнейшего рубежа в истории не только советского, но и всего мирового кино. Не случайно на прошлогодней венецианской Биеннале, провокационно посвященной в юбилейный для нас год «инакомыслию в странах Восточной Европы», в первую очередь в СССР, раздел кино был озаглавлен «Проблемы национализированного кинематографа». Организаторы манифестации пытались опорочить ленинский декрет, доказать, что национализация автоматически приводит к оскудению искусства.

Однако попытки очернить советскую кинематографию оказались безуспешными, как об этом свидетельствуют и отклики западной прессы. О чем говорить, если сам организатор Биеннале Рипа ди Меана был вынужден признать, что именно «государство, выступающее в роли заказчика... позволило кинематографистам стран Восточной Европы создать произведения очень высокого качества». Обсуждение проблем национализированного кинематографа лишь подчеркнуло в глазах прогрессивной общественности Запада ту для нас очевидную истину, что социалистическое государство обеспечивает художникам все условия для нормальной творческой работы, условия, которых они лишены в тисках капиталистической индустрии развлечений.

Укрепление международного авторитета советского кино, как и непрекращающиеся попытки принизить его значение, исказить его сущность, свидетельствуют о том, что в таком могущественном искусстве, как кинематограф, борьба коммунистической и буржуазной идеологий приобретает особую остроту и достигает чрезвычайной сложности. Советское кино является активным участником этой борьбы идей, отстаивая идеалы гуманизма, выступая за мир и дружбу между народами.

Руководствуясь решениями XXV съезда КПСС, мы стремились к повышению эффективности сотрудничества в области кинематографии с социалистическими странами.

В своей международной деятельности большое внимание мы уделяем совместному производству фильмов, важному не только экономически, но и политически.

Советское киноискусство в пути, в динамичном и целеустремленном движении. Не переоценивая достигнутые успехи, отчетливо видя нерешенные задачи, непреодоленные трудности, деятели кино с оптимизмом смотрят в будущее и прилагают все усилия к тому, чтобы советское киноискусство всегда занимало достойное место в художественной культуре современного мира, в системе идейно-политического, нравственного и эстетического воспитания, в общенародном коммунистическом строительстве.

Товарищ Л. И. Брежнев подчеркивал в приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе: «Массовость кинематографа, универсальность его воздействия на духовный и эмоциональный мир человека делают кино влиятельной силой общественного развития. Партия заинтересована в том, чтобы эта сила все более активно использовалась в борьбе за коммунизм».

Важная роль кино в жизни общества, огромная практическая помощь, которую получают кинематографисты от Центрального Комитета партии, Советского правительства и лично Леонида Ильича Брежнева, служат могучим стимулом для активизации наших собственных сил и резервов, для дальнейшего идейно-художественного обогащения многонационального советского киноискусства, для последовательного расширения и углубления его воздействия на духовный и эмоциональный мир советских людей — строителей коммунизма.

Начинаются прения по докладу товарища Ф. Т. Ермаша.

Председательствующий, первый заместитель председателя Госкино СССР Н. Я. Сычев первому предоставляет слово режиссеру **С. А. ГЕРАСИМОВУ.** Говоря о роли и задачах художника в наши дни, С. А. Герасимов остановился на необходимости сопоставить собственный труд, собственное повседневное бытие с размахом современной жизни, современной науки и искусства.

— Кино волею истории заняло в нашу революционную эпоху место глашатая важнейших общественных процессов, происходящих в мире. Наверное, только наши потомки смогут до конца оценить, насколько были насыщены событиями минувшие шестьдесят лет, какие гигантские усилия были сделаны человечеством, вступившим на путь социальной революции, чтобы положить начало золотому веку планеты. Именно это и диктует нам тот масштаб, которым мы должны измерять сделанное нашим искусством, измерять ответственность советского художника перед временем. Насколько же разнолики и значительны — в темах, проблемах, жанрах, киноязыке — должны быть те 140—150 фильмов, которые делает и будет делать ежегодно советская кинематография...

Средоточие всех наших усилий — человек. Он необычайно сложен и будет усложняться все более, так как условия развитого социализма предоставляют ему огромные возможности для духовного развития. Это мы с вами обязаны иметь в виду каждый день и каждый час, работая в киноискусстве. Аудитория наша становится день ото дня все разнообразней по пристрастиям и требованиям к экрану, как и к другим родственным нам искусствам. Все ли в этой проблеме мы учитываем с достаточной полнотой? Все ли моменты продумываем? Полностью ли отдаем себе отчет в своей ответственности перед временем, перед народом, перед будущим?

Поддержав опубликованную «Комсомольской правдой» статью Е. Стишовой «Фильмы смотрят нас», С. А. Герасимов призвал глубоко, с научных, социологических позиций разобраться, почему ряд лент несомненно высоких идейно-художественных достоинств не пользуется успехом, — чего не учитывают в современных интересах зрительской аудитории создатели таких фильмов, а в чем ошибки проката, не всегда берущего во внимание процессы, происходящие в массовой киноаудитории.

— Мы выполним миссию, возложенную на нас эпохой, — сказал в заключение оратор, — лишь в том случае, если с научным прозрением представим себе будущее мира и сделаем все, чтобы наше искусство помогло человечеству воспользоваться великими достижениями ленинского гения, помогло решить глобальные проблемы цивилизации — социальные, политические, нравственные, экологические.

Председатель Госкино РСФСР **А. Г. ФИЛИППОВ** отметил, что значение кино как мощного средства идейного воспитания масс особенно ярко проявилось в юбилейном году, когда наш народ и все прогрессивное человечество отпраздновало 60-летие Великой Октябрьской социалистической революции, когда была принята новая Конституция СССР. Он рассказал о работе киностудий Российской Федерации, выпускающих в основном документальные и научно-популярные ленты, среди которых значительное место занимает кинопублицистика, пропагандирующая решения XXV съезда партии и Пленумов ЦК КПСС, те положения, которые содержатся в выступлениях Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева.

— Одна из основных тем, за разработку которых кинематографисты России несут особую ответственность, — продолжал А. Г. Филиппов, — тема воплощения в жизнь планов партии по преобразованию Нечерноземья. Мы разработали и осуществляем перспективный план создания фильмов об этой огромной зоне, включающей 29 областей и автономных республик РСФСР. Год назад Госкино РСФСР совместно с ВЦСПС и Союзом кинематографистов провело смотр-конкурс лучших лент, посвященных этой теме. В завершающей его стадии участвовали 46 картин и более 30 киножурналов, притом — что особенно отрадно — среди авторов были не только российские кинематографисты, но и коллеги из дру-

С. А. Герасимов

А. Г. Филиппов

Р. Л. Кармен

гих союзных республик. Это еще раз подтвердило, что преобразование Нечерноземья России — всесоюзное, всенародное дело! Значительная часть фильмов посвящена также проблемам ускоренного развития Сибири и Дальнего Востока. Мы считаем своим кровным делом вести летопись строительства БАМа.

Оратор рассказывает о мерах по развитию художественного кино на базе Свердловской студии. Уже в нынешнем году она выпустит 8 художественных фильмов, что позволит включить в кинематографический процесс творческие силы Урала, Сибири, Дальнего Востока, автономных республик Федерации. Созданы игровые ленты, отражающие жизнь Татарии и Бурятии, Тувы и Хакассии, в планах — фильмы из жизни народов Башкирии, Дагестана, Якутии. Это, несомненно, расширит палитру многонациональной советской кинематографии как в тематическом, так и в жанровом аспектах. Первостепенная задача — повышать идейно-художественное качество картин, а также сценариев, запускаемых в производство. В прошлом году состоялось большое совещание писателей Урала, Сибири и Дальнего Востока, целью которого было привлечь их внимание к работе для кино.

А. Г. Филиппов остановился на большом и важном участке деятельности Госкино Российской Федерации — на кинофикации и кинопрокате, подчеркнув, что главным и определяющим здесь является то, как способствует их работа воспитанию у зрителей средствами экрана марксистско-ленинского мировоззрения, коммунистической нравственности и высоких эстетических вкусов.

— Большие возможности кино, его идейно-воспитательные функции используются, надо признать, далеко не в полной мере. Имеются недостатки в планировании репертуара, пропаганде и показе фильмов, уровне культуры обслуживания, в работе сельских киноустановок. Мы зачастую не принимаем во внимание, что в условиях массового размаха телевидения необходимо внедрение новых методов привлечения зрителей в кинотеатры, самой широкой информации, хорошей рекламы лучших произведений советского кино.

На наш взгляд, нуждается в совершенствовании система планирования кинорепертуара, морального и материального стимулирования служебного персонала. Серьезный вопрос — состояние и подготовка кадров. Считается, например, само собой разумеющимся, что биб-

лиотекарем не может быть человек без среднего или высшего специального образования. И это правильно. А методист по репертуарному планированию в конторе кинопроката? Но эти кадры, от которых в большой мере зависит осуществление правильной репертуарной политики, нигде не готовятся.

Из большого круга вопросов, связанных с укреплением материальной базы киносети, оратор выделил проблему строительства новых кинотеатров. С 1963 года сеть кинотеатров в Федерации обновлена почти наполовину, и все же нет в России ни одного крупного города, где не ощущался бы в них недостаток, многие города и поселки с населением свыше 10 тысяч человек вовсе не имеют своих кинотеатров.

— Всемирное значение документального кино среди средств массовой коммуникации с каждым днем возрастает, — сказал режиссер **Р. Л. КАРМЕН.** — Корень такого феномена — в огромном интересе к искусству факта со стороны широчайшей зрительской и читательской аудитории. Буквально на всех направлениях художественной культуры властно заявляет о себе ориентация на прямой и свободный контакт с реальной действительностью, на достоверность авторских наблюдений и жизненных свидетельств. Все это и породило то, что в наши дни называют «взрывом документализма».

Современный документальный фильм — новаторский вид авторского кинематографа. Каждый ищущий художник (впрочем, может ли настоящий художник не искать?!) теперь уже не мыслит себя лишь в роли информатора или иллюстратора событий. Его не пугает, что путь к уму и сердцу зрителя нелегок, ему вполне по плечу роль доброго собеседника, поэта, исследователя сложных социальных и исторических процессов, прогнозиста, памфлетиста, портретиста и т. д. И, прежде всего, роль публициста, подвергающего явления жизни историческому, социологическому и психологическому анализу.

— Думая обо всем этом, я прихожу, однако, к выводу, — сказал Р. Л. Кармен, — что мы еще далеко не полностью используем такое могучее оружие кинопублицистики, каким сегодня выступает документальное кино в лучших своих образцах и проявлениях. Далеко не всегда мы продолжаем удерживать нашу ведущую роль на советском и мировом документальном экране. Да, мы знаем свои удачи, свои победы — они в нашей памяти и в памяти зрителей. Но тем не менее мы вправе сегодня упрекнуть себя в неполной творческой отдаче, а нередко — в поверхностной иллюстративности, фотографичности и бесконфликтности, что приводит к рождению безликих скороспелок и, скажем прямо, бесталанных конъюнктурных лент. Значит, кое-кто из нас отступает от нами же открытых принципов киноправды, где-то наша публицистика стала «тихой», малоэффективной; где-то притупилась острота зрения, пригасла образность.

А ведь документальное кино в лучших своих произведениях доказало, что оно может быть драматичным, эмоциональным, увлекательным. Не случайны примеры огромного зрительского успеха неигровых лент, позволяющие утверждать, что документальный фильм перестал быть пасынком фильма игрового, что теперь он сам оказывает на него сильное воздействие. Он может быть и сюжетно, и зрелищно острым и напряженным — ведь в самой его органике есть и драматизм, и — в хорошем смысле слова — сенсационность.

Я мог бы назвать многих выпускников ВГИКа, в том числе и моих учеников, которые идут на студии окрыленными, впитавшими в себя все лучшие образцы нашего искусства, исполненными желания создавать произведения большой страсти, готовыми к риску и эксперименту. И что же их встречает на производстве? Очень часто — нивелировка творческих устремлений. Мы миримся с ремесленничеством, со стандартной продукцией, внешне благополучной и удобной для плановых показателей.

В чем причины этого положения? Мне кажется, все еще дает себя знать инерция, заставляющая иных производственников и руководителей, плановиков и редакторов смотреть на документальное кино лишь с «высот» плана и прогрессивки. Подумать только, до сих пор действуют на студиях регулирующие

производство документальных фильмов положения 30—40-х годов, когда все было иным — и жизнь, и искусство, и требования к нему! Но эти нормы существуют, диктуя свои условия и подрезая крылья творчества. Не потому ли у нас в последнее время все меньше ярких, самобытных дебютов документалистов? Не потому ли у нас не так много подлинных успехов на международных кинофестивалях, идеологическое значение которых, кстати говоря, возрастает из года в год?

С этим больше нельзя мириться! На мой взгляд, нужно немедленно и коренным образом пересмотреть основы тематического и производственного планирования, подчинив пересмотр главному принципу — интересам идейной работы, уровню современного искусства. Нужно выявить талантливые силы, которых много в нашей кинопублицистике, и дать им зеленую улицу. Нужно привлечь к работе наиболее одаренных и одержимых публицистов и литераторов. А вместе с тем — освободиться от балласта из людей безразличных, которые видят в работе в документальном кино не цель жизни, а возможность нехитрых ремесленнических поделок.

И еще. Надо подумать над тем, как поднять на бо́льшую высоту творчество оператора в документальном кино. Его работа — основа фильма. Вспомним 30—40-е годы, когда оператор был первопроходчиком. Он рвался на передний край событий, он был ведущей фигурой в нашей профессии, олицетворяющей ее смелость, романтику. Это было величественно и прекрасно. Почему ныне операторами в немалой мере утрачен вкус к глубокому вторжению в жизнь? Почему у иных операторов нет стремления к мужественному риску, к поиску сенсации, к открытию неизведанного?

С грустью должен констатировать, что поблекло, потускнело искусство кинорепортажа. Отход от репортажных средств отображения действительности вызвал весьма распространенный и опасный крен в сторону откровенных инсценировок жизненных фактов и обстоятельств, подмены реальных людей актерами и статистами.

Мне кажется в связи со всем этим, что пришла пора создать экспериментальное объединение кинопублицистики, которое вобрало бы в себя художников смелых, талантливых, самобытных, честных и преданных искусству. Объединение должно работать так, чтобы во главе угла стоял не принцип «количества единиц», а принцип подлинно высокого искусства кинопублицистики, кинорепортажа.

— Советские документалисты убеждены, — заявил в заключение оратор, — что их искусство нужно стране, народу, необходимо для широкой международной пропаганды наших великих идей, достижений нашего советского образа жизни, наших чаяний и надежд, для глубокого и всестороннего раскрытия решений XXV съезда нашей партии.

— Нынешнее Всесоюзное совещание киноработников, — начал свою речь кинорежиссер **С. Ф. БОНДАРЧУК**, — еще раз напоминает нам о том, что наша творческая деятельность постоянно находится в сфере заботы партии и правительства о совершенствовании нашего искусства, повышении его идейно-художественного уровня и профессионального мастерства. Мы должны ответить на эту заботу фильмами высокохудожественными, интересными по форме, способными по-настоящему взволновать ум и сердце, оставить след в душе.

Что же зачастую мешает нам от слов и заверений, от добрых намерений перейти к конкретным делам, что мешает делать фильмы, которые могли бы достойно продолжить художественную кинолетопись страны, обогатить духовную жизнь людей? Отчего все еще немало выходит картин бледных, анемичных по мысли и чувству, ремесленно холодных, тихими тенями проходящих по экранам? Об этом нам надо думать сообща. Но думать — мало. Надо уметь делать хорошие фильмы. «Делание» же в нашем искусстве слагается из простых составляющих: из мировоззрения творца, из его знания жизни, людей и — из знания своей профессии. Другими словами: нужно знать свои возможности, трезво и взыскательно оценивать их. И относиться к очередному своему фильму как к первому и, быть может, последнему в своей жизни, то есть — отдавать всего себя каждому фильму без остатка.

Секрет нашего дела как раз в том и состоит, что оно, в итоге такой сжигающей самоотдачи, не только не опустошает художника, но, напротив, делает его много богаче.

Мастерство и талант в нашей профессии — вещи неразделимые Талант нельзя взрастить похвалами неудачным произведениям, он тем скорее найдет себя, чем резче будет ему сказана правда. Правда о ценностях, которые он еще не обрел на своем пути. Сила таланта в мастерстве. Мастерство же в искусстве — нечто большее, нежели просто умение. Это — умение совершать открытия. Давайте же учиться на кинематографиста!

У кого учиться? У Феллини, Антониони, Бергмана, Копполы, Бертолуччи? Да, и у них. Но — чему учиться и как учиться? Позволительно ли найденное другими выдавать за свое? Надо ли говорить, что новое не рождается само по себе, что нельзя приемами, взращенными на иной социальной и национальной почве, открыть содержание нашей жизни? Или что любая копия хуже оригинала? Гейне говорил, что карлик, вставший на плечи великана, видит дальше великана, но нет в нем биения гигантского сердца.

Да, новое развивается на основе плодотворных традиций прошлого и настоящего. Разрыв между традициями и новаторством никогда ни к чему доброму не приводил. В движении нашего искусства велико значение традиций советского искусства, которые поистине неисчерпаемы. Вклад, внесенный в историю мирового кино нашими выдающимися мастерами, и по сей день имеет огромное идейно-эстетическое значение. Только опираясь на него, возможно сказать свое, незаемное слово в мировом кино. Только так можно взволнованно рассказать миру о нашей жизни, о советском человеке, его красоте и величии.

С. Ф. Бондарчук напоминает знаменитую статью Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», где говорится о Пушкине как типичном представителе русского реализма, у которого в такой высокой степени обнаружилось наше народное свойство живо откликаться на всякий предмет в природе, обладать особой чуткостью ко временам, местам, народам, сближаться и сливаться с действительностью.

— Как прекрасно владели этим многие наши великие художники, — говорит оратор, — и как часто не хватает этого умения нам! Быть эмоционально заразительными, сердечными, а значит, и убедительными в том, что мы проповедуем с экрана, нам зачастую мешает рационализм. Рационализм и в замысле, и в воплощении. Но ведь если речь идет об искусстве, то идея в нем всегда предстает в эмоциональном, образном виде. Она воспринимается зрителем только тогда, когда идет от сердца художника. Достаточно ли, сочинив, придумав идею для фильма, быть уверенным, что она определит его художественный успех? Для Эйнштейна познание мира — это главное содержание человеческой души. Именно души: не только интеллекта, но и эмоциональной жизни, потому что наука, как ее понимал Эйнштейн, — это глубоко эмоциональный процесс. Наука! Что же говорить об искусстве! Об искусстве, которое передает не логику бытия, а само бытие, его эмоциональную сферу. Один из величайших наших реалистов, Тургенев, высказываясь по этому поводу, замечал, что он не только не хочет, но и совершенно не в состоянии написать что-нибудь с предвзятой мыслью и целью, чтобы провести ту или иную идею Подчеркну: это признание писателя, многие романы которого несут в себе политические тенденции и насыщены социально-философским содержанием. Исходным началом в творчестве для многих наших классиков была не некая сконструированная идея, но сама действительность, реальные люди и судьбы. И его, художника, личная жизнь — во всем богатстве. Это и делало их творения откровением для современников. И для нас. Ибо в каждом подлинном произведении искусства бьется горячее, страстное сердце художника.

Если мы ощущаем это страстное биение сердца автора на экране — мы воспринимаем все, что видим, как обращенное к каждому из нас лично. Тогда мы захвачены и высоким сопереживанием, и теми идеями, которые волнуют героев. В этом суть искусства, его современность, ключ к успеху фильмов у зрителя.

С. Ф. Бондарчук

Р. Халыкова

Е. С. Матвеев

О работе кинофикаторов рассказала **Р. ХАЛЫКОВА**, киномеханик Красногорской дирекции киносети Джамбулской области Казахстана. Она поделилась своим опытом работы, подчеркнула важность и необходимость постоянных тесных контактов с партийными и комсомольскими организациями, ибо киномеханик сегодня — боец идеологического фронта.

— Недавно, — сказала Р. Халыкова, — я сделала любопытный подсчет. Оказалось, что за девятнадцать лет работы я обслужила 4 миллиона 854 тысячи кинозрителей. Много сил я отдаю рекламе, ибо убеждена, что от этого в немалой степени зависит успех фильма. Из постоянного личного общения с односельчанами узнаю, кому какие ленты по душе, а кто и почему редко посещает киносеансы в нашем Доме культуры, в превосходном зале на 400 мест, где установлена современная аппаратура. Чтобы заинтересовать зрителя, мы устраиваем обсуждения картин, зрительские конференции, сеансы, посвященные передовикам производства. В клубе оборудован Уголок кинозрителя, где можно познакомиться с журналами «Искусство кино», «Советский экран», «Жана фильм», «Новые фильмы», «Спутник кинозрителя»...

Оратор рассказывает о том, как она, будучи бригадиром-наставником, воспитала целую плеяду молодых киномехаников, которые работают не только в окрестных колхозах, но и в других местах республики.

Казахстан располагает богатой сельскохозяйственной фильмотекой. По уровню обслуживания сельского населения республика занимает одно из первых мест в стране. Трудно переоценить роль киномеханика в культурной и экономической жизни села. Именно действенная пропаганда сельскохозяйственных фильмов, работа среди молодежи — особенно в страдные дни в бригадах и на полевых станах — способствовали рождению комсомольско-молодежной овцеводческой бригады «Ойжайляу» в колхозе им. Кирова. Притом шефские связи работников киносети с коллективом бригады крепнут год от году.

— Повышение заработной платы работникам киносети, которое осуществляется в соответствии с решениями XXV съезда КПСС, дает возможность укрепить кадры киномехаников. Новое яркое свидетельство заботы партии и правительства о советских тружениках — Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучше-

нию культурного обслуживания сельского населения». В нем конкретно обрисованы широкие горизонты и для нас, работников сельской киносети

Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О литературно-художественной критике», «О работе с творческой молодежью», отметил в своем выступлении режиссер и актер **Е. С. МАТВЕЕВ,** поставили перед кинематографистами настолько серьезные и глубокие задачи, что они требуют от всех, кто участвует в деле создания кинопроизведения, немалых усилий — и творческих и организационных. Госкино СССР предприняты важные шаги для улучшения работы кинематографистов, в частности, начинает свою жизнь новое творческое объединение «Дебют», которое должно стать своеобразной лабораторией для начинающих кинорежиссеров, введена новая поощрительная система за высокое качество труда. На крупнейшей студии страны, «Мосфильме», заметно активизировалась работа — и в творческих объединениях, и в партийных организациях: мосфильмовцы хорошо понимают, какие надежды возлагает на них зритель. И многие картины, выпущенные за последнее время студией, отмечены высоким художественным мастерством, исполнены подлинно гражданских, партийных чувств. Такие ленты не случайно пользуются популярностью, занимают первые места в прокате по посещаемости зрителями.

Однако, с сожалением констатировал Е. С. Матвеев, истинных художественных открытий, подлинных откровений искусства мы почти не увидели. В то время как в стране происходят поистине грандиозные свершения, научно-техническая революция фантастически преображает и сам труд и мышление трудового человека, идет перестройка в сельском хозяйстве, строится БАМ, продолжается освоение космоса, словом, проявляется огромное напряжение ума, духа, сил человека — у нас об этих масштабных делах фильмов такого же накала страстей, мыслей по существу нет.

Говоря о том, что сегодня нужно уделять большое внимание повышению уровня исполнительского мастерства актеров как главных проводников коммунистических идей, создателей художественных образов, которые должны достойно представить характер советского человека, выразить его сущность, оратор предлагает задуматься о причинах, которые мало способствуют появлению на экране новых Полежаевых, Соколовых, Трубниковых и Башкирцевых.

— Разумеется, для создания таких образов необходима хорошая литературная основа, глубокая драматургия, позволяющая ярко проявиться герою. Но и там, где есть этот литературный материал, где есть возможность для интересного исполнения роли, для глубокого ее наполнения, мы, актеры, часто оказываемся бессильны. Мы довольствуемся просто органичным, естественным поведением перед камерой; нередко наши актерские действия укладываются в формулу «якобы»: якобы думаю, якобы люблю, якобы ревную... На экране, таким образом, выхолащивается самое дорогое в искусстве — острая мысль и горячее чувство. Эмоции — именно то, что приводит зрителя в волнение — порой в фильме и под микроскопом не найдешь!

Упрекая многие фильмы, актерские работы в отсутствии эмоциональности, Е. С. Матвеев приводит высказывание Белинского, который называл художественный образ «чувствуемой мыслью» и писал: «Вот вам мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм — это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль!» Кинематограф омертвляет, считает оратор, ложно понимаемая простота — игра «под жизнь». Обедняет искусство экрана и забвение такого понятия, как перевоплощение. Называя блистательные примеры актерского перевоплощения на киноэкране, оратор предостерегает против безмерного доверия к тому, что уже сама личность интересного актера может обеспечить экранную удачу воплощаемого им образа. На практике это оказывается далеко не так, недаром мы становимся свидетелями чуть ли не косяков однообразных, переходящих из фильма в фильм безликих героев. Тем более обидно, что среди исполнителей в этих случаях мы встречаем и

имена прекрасных актеров, которые, кстати, у себя в театре работают по-другому, создавая совсем не однотипные, а глубоко несхожие друг с другом образы. Думаю, говорит Е. С. Матвеев, что на это явление надо обратить серьезное внимание и режиссерам-постановщикам, и руководителям творческих объединений, художественным советам студий и редакционным коллегиям — ведь страдает в конечном итоге зритель.

Но предъявляя актеру высокие требования, надо подумать и об условиях его работы в кино. Всегда ли есть у него возможности для подлинного творчества?

— Позвольте привести цитату, — говорит Е. С. Матвеев, — из статьи писателя И. Меттера «История болезни» («Советский экран», 1978, № 6) И. Меттер пишет: «В самом начале работы, еще до первой съемки фильма «Беда», артист Алексей Петренко сказал мне:

— Я по своей фактуре не подхожу для этой роли. Мне придется приспосабливать ее для себя: я не смогу вжиться в тот образ, который вы написали.

— Ну, а как же в театре? — наивно спросил я. — Ведь в театре вы играете то, что написано драматургом?

— В театре другое дело Там у меня есть время для этого вживания, есть время для заучивания роли. А здесь, на съемках, настоящих репетиций не будет, значит, я должен играть «от себя» — вы на это, пожалуйста, не обижайтесь...»

Кто в этом случае прав? Смею утверждать, что правы оба. Но вместе с тем нельзя согласиться с таким положением вещей, нельзя допустить, чтобы так было и дальше.

Репетиции — это пробы, поиски, эксперименты. На репетициях прокладывается путь к искусству. А в кинематографе их, по существу, нет. Тем самым артист с каждым годом все дальше удаляется от истинного творчества. Все больше и больше вынужден эксплуатировать некогда найденные приемы, то есть прибегать к штампам.

Госкино СССР сделало неоценимое дело, увеличив подготовительный период для режиссера. Но вот артист остался без внимания. О какой репетиции может идти речь, когда выработка в съемочный день 59 полезных метров! И получается, вчера тебя утвердили на роль, а сегодня изволь быть Толстым, Гамлетом, Королевым, Ковпаком или Курчатовым. Я глубоко убежден, что фильмы, в центре которых крупные, сложные образы, образы большого масштаба, нельзя запускать в производство, пока не найден исполнитель роли. Исполнители таких ролей должны быть прикреплены к подготовительному периоду.

При высокой интенсивности современного кинопроизводства, продолжает Е. С. Матвеев, при максимальной уплотненности съемочного дня необходим высокий уровень актерского профессионализма. У нас есть большие резервы профессиональных актеров, но, к сожалению, далеко не всегда они испытывают к себе внимание и заботу со стороны киностудий (речь идет о штатных киноактерах). Там, где существуют штатные коллективы киноартистов, необходимо вести систематическую работу по идейно-политическому и творческо-профессиональному воспитанию кадров, нужен постоянный контроль за планомерной и целесообразной загрузкой актеров в кинопроизводстве.

В Постановлении Центрального Комитета нашей партии о дальнейшем развитии советской кинематографии говорится, что современное искусство не сможет удовлетворить высокие требования зрителей, если не будет создавать образы, привлекающие «цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам». Мы, советские актеры, глубоко, по-партийному понимаем эту задачу.

Поднятую Е. С. Матвеевым тему об ответственности советского художника кино, советского актера и о необходимом внимании к его творческой судьбе продолжила актриса **Л. А. ЧУРСИНА.**

— Сегодня лучшая, если не высшая аттестация художника, его произведения определяется словом «современный». Быть подлинно современным — это требует особо острого зрения, чуткого слуха, духовного богатства собственной личности, богатства

эмоционального мира. Думается, что успех фильма зависит в первую очередь от того, насколько каждый из создателей выстрадал своим сердцем, пропустил через свою душу, проверил своей партийной совестью все то, о чем говорит с экрана. К сожалению, не всегда так происходит рождение картины. Случается, что фильм создается по принципу: лишь бы снять или сняться, без строгой внутренней самопроверки — а действительно ли это созвучно твоему пониманию темы, героев, действительно ли близок, интересен тебе этот сценарий, этот режиссер, этот актер. Вот и появляются на свет серые, безликие ленты, оставляющие равнодушным зрителя.

Сегодня, говорит Л. А. Чурсина, составляя производственный план, в первую голову стремятся предусмотреть загрузку режиссеров. Вероятно, такой подход возможен и по отношению к актеру, надо, чтобы не только зрители волновались, почему редко снимаются любимые артисты.

— Говоря об этом, я рискую показаться человеком неблагодарным, так как снимаюсь немало, мне довелось сыграть серию положительных характеров. Признаюсь, похвалы в мой адрес были радостны, льстили актерскому самолюбию. Но тогда я еще не знала, какие шипы скрывали в себе слова одобрения. Со временем я обнаружила, что первая сыгранная мною роль была принята за некий образец, на нее словно примеряли все то, что предлагали мне потом. Пошли варианты, начались повторения, а с ними исчезла перспектива нового, движения вперед.

Я думаю, что подобное беспокойство разделяют многие мои коллеги.

Тревогу нашу вызывает и то, что часто понятие «положительный образ» трактуется как непререкаемо «правильный», рассматриваемый во всех точках сюжета как равный себе, лишенный противоречий и внутреннего развития, признаков индивидуальности, приведенный даже не к идеалу, а к немудреному моральному тезису. И получается, казалось бы, положительный, но такой скучный, унылый, однозначный образ! Войдите в положение актера — что ему делать? Сняться-то можно, но ведь актер не натурщик, ему надо и г р а т ь.

Далее Л. А. Чурсина обращает внимание на то, что актер, сыгравший две-три «положительные» роли, как бы попадает в несущий его поток, из которого трудно бывает выскочить. За ним закрепляется функция «положительного героя», и ему уже нелегко появиться на экране в ином качестве. А это очень обедняет творческую биографию артиста.

— Нам принадлежит одна из прекрасных миссий искусства, — говорит в заключение актриса, — способствовать формированию духовного мира человека, его гражданских чувств, его нравственных качеств. Ответственно нести эту миссию можно только с горячей душой, с любовью к своей профессии, с высокой требовательностью к себе.

— Вся деятельность советского кинематографа за последние годы была подчинена осуществлению задач, поставленных XXV съездом КПСС, проанализированных в приветствиях кинематографистам Леонида Ильича Брежнева, выдвинутых в Постановлениях ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», «О литературно-художественной критике», «О работе с творческой молодежью» и других важнейших партийных документах, — сказал заместитель председателя Госкино СССР, генеральный директор киностудии «Мосфильм» **Н. Т. СИЗОВ.**— Новым ярким свидетельством постоянной заботы партии и правительства о динамичном развитии советского киноискусства являются внедряемые в практику кинопроизводства важные меры по дальнейшему совершенствованию экономического стимулирования киностудий и материального поощрения творческих работников за создание художественных кинофильмов. Сейчас главное — самокритично и ответственно разобраться в том, что уже нами сделано и что предстоит сделать, чтобы с максимальной полнотой выполнить задачи, возложенные на нас партией, народом.

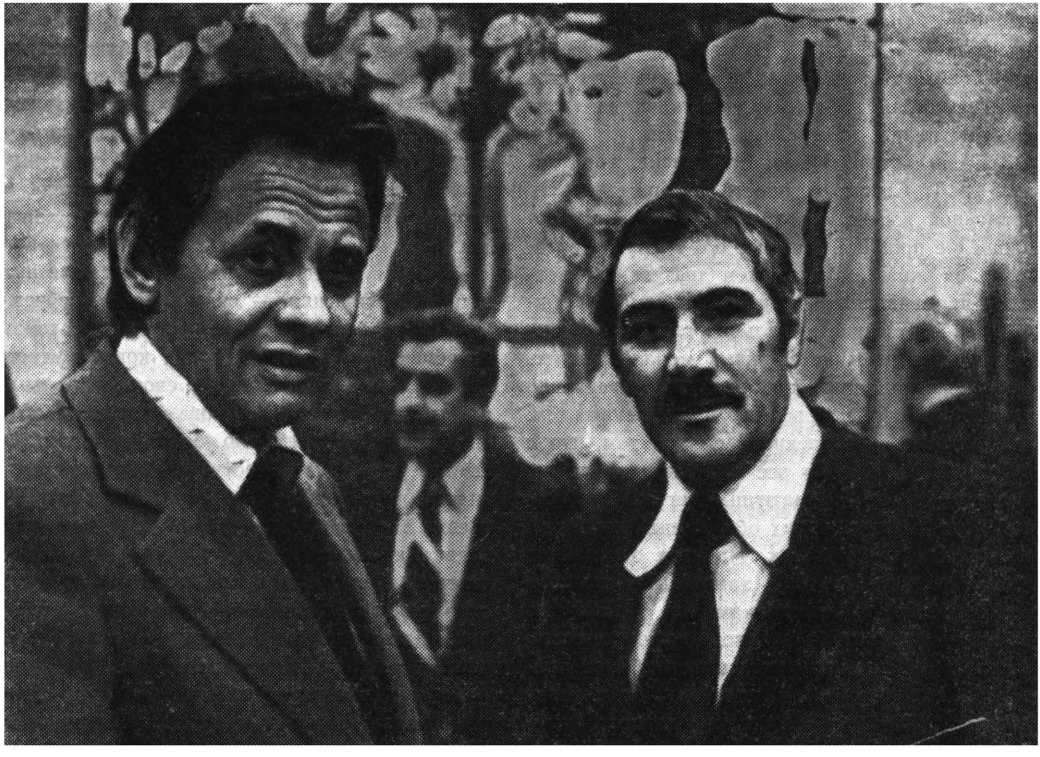
Охарактеризовав картины, которые, по его мнению, можно записать в актив студии, Н. Т. Сизов подчеркнул, что более половины

лент, создаваемых «Мосфильмом», посвящены сегодняшней жизни советских людей. Героизм и мужество советского человека, его высокое общественное предназначение, его нравственные искания — вот основные темы, разрабатываемые мосфильмовцами. Шире и ярче представлены сегодня в репертуаре студии различные жанры киноискусства: политический фильм, научная фантастика, комедия, музыкальный фильм.

Разработка проблем современной жизни была и остается важнейшей задачей кинематографистов «Мосфильма», которые стремятся показать человека в сложных и неразрывных связях с обществом, с делом, которому он служит. Однако необходимо решительно поднимать идейно-художественный уровень наших картин, неотрывно думать о повышении их эффективности и нравственно-воспитательной силе, их роли в идеологической борьбе партии. И здесь нельзя не выразить сожаление, что многие ведущие режиссеры студии либо давно не обращались к современной тематике, либо вообще не касаются ее в своих фильмах. Не случайно эти режиссеры подверглись справедливой критике на недавнем заседании студийного художественного совета.

К созданию фильмов на современные темы надо привлекать лучшие творческие силы. Надо всячески способствовать тому, чтобы современность была в центре творческих интересов всех, и прежде всего, самых сильных, самых талантливых кинематографистов. И здесь нельзя не упрекнуть нашу прессу, нашу

В перерыве между заседаниями В. Н. Наумов и Г. Н. Чухрай



кинокритику, которые не всегда уделяют должное внимание фильмам о сегодняшнем дне. Это не стимулирует ни мастеров, ни молодую режиссуру, в итоге важные современные темы оказываются в руках режиссеров, нетребовательно относящихся к сценарной основе, довольствующихся стереотипами, драматургическими схемами.

Беспокоит то, что далеко не все картины, посвященные современности, поднимают существенные проблемы времени. Мы нередко плетемся в хвосте событий. Так, только теперь вместе с казахскими кинематографистами мы снимаем «Вкус хлеба», фильм, затрагивающий вопросы, связанные с освоением целинных и залежных земель. Совсем недавно начата работа над картиной «Верой и правдой» — о градостроителях Москвы, развернувших жилищное строительство в столице. Мы только подступаем к созданию фильма о КамАЗе, в то время как он в основном, построен и действует, только еще ищем материал для фильмов о БАМе, о тружениках Нечерноземья, хотя там давно идут огромные по своим масштабам работы, осуществляются грандиозные планы, намеченные партией.

Зрители хотят увидеть на экране, подчеркнул Н. Т. Сизов, не просто отображение современной жизни, а яркое художественное воплощение проблем, которые его волнуют, которыми он живет. Между тем зритель справедливо предъявляет претензии кинематографистам за отсутствие в фильмах глубины, за поверхностное решение сложных морально-этических вопросов или, наоборот, за чрезмерно усложненную подачу важных нравственных тем.

Думается, не последнюю роль в том, что с маркой «Мосфильма» все еще выходят произведения слабые, схематичные, играет невысокий уровень критических обсуждений на наших художественных советах. На этих заседаниях продолжает преобладать хвалебный или снисходительный к недостаткам тон. Зачастую коллеги занимаются защитой узкопрофессиональных интересов вместо того, чтобы взыскательно, принципиально подойти к анализу творческих проблем, к анализу данного фильма или конкретной работы того или иного кинематографиста. Нам необходимо поднять значение художественных советов в жизни студии. Они должны стать центром борьбы за высокое качество кинопроизведений. Забота о художественной глубине, эмоциональной силе фильма должна быть превыше других забот и соображений каждого члена худсовета.

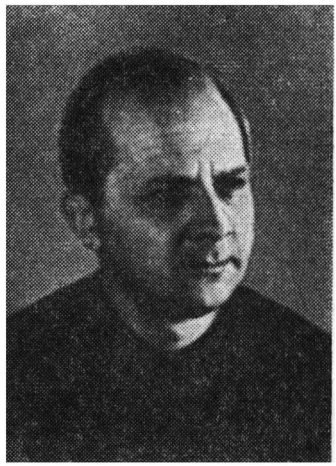
В последние годы в Госкино СССР разработана и осуществляется широкая и действенная программа совершенствования управления кинематографом, которая направлена на повышение идейно-художественного уровня выпускаемых картин, на достижение максимальной эффективности фильмопроизводства. Новые условия экономического стимулирования также нацеливают работников студии на создание ярких, правдивых лент, пользующихся успехом у зрительской аудитории.

В начале своего выступления кинодраматург **А. Б. ГРЕБНЕВ** подчеркнул, что годы, прошедшие после принятия известного Постановления ЦК КПСС о киноискусстве, были во многих отношениях особенно благоприятны для кинематографа в целом и для кинодраматургии в особенности. Создалось уважительное отношение к профессии сценариста, которая утвердила свой авторитет серьезными произведениями, ставшими событиями не только в художественной, но и в общественной жизни.

— Самая увлекательная работа, самые интересные достижения, — сказал А. Б. Гребнев,— связаны для нас, кинодраматургов, с темами современности. Какое счастье, когда удается сказать здесь что-то новое, свое, открыть новый характер, показать новые процессы, отразить наше стремительно бегущее время. Общество развивается, растут новые поколения — значит, возникают новые проблемы. На XXV съезде партии выдвинута, как первостепенная, задача нравственного воспитания, и, соответственно, нравственная тема в искусстве выросла в своем общественном, политическом значении. Даже так называемая производственная тема, в решении которой сделано много хорошего и в кинематографе и в театре, сегодня предъявляет нам новые задачи. Нельзя повторяться, надо идти дальше.

Л. А. Чурсина

Н. Т. Сизов



А. Б. Гребнев

Остановившись на распространенных недостатках современной кинодраматургии (многословие сценария, однообразие сюжетов, боязнь необычных коллизий), оратор подчеркнул необходимость творческого риска — без этого не появятся яркие, острые произведения. Однако чаще сталкиваешься с примерами спокойного благоразумия, и именно у молодых сценаристов, которым в первую очередь надлежит рисковать и дерзать. Похоже, что осторожный прагматизм, который так охотно обличается в наших сценариях, проник и в кинематографическую среду, отнимая драгоценное свойство художника — смелость.

Большую часть своего выступления А. Б. Гребнев посвятил отношениям драматурга и режиссера. Он отметил, что за последнее время возросло значение режиссуры, она уже не может довольствоваться добросовестной реализацией сценария. Расширилось стремление к так называемым авторским фильмам, и мы с гордостью называем имена режиссеров, являющихся полноправными творцами своих картин. Тем не менее подавляющее большинство картин создается на основе самостоятельных литературных произведений, созданных талантом писателя — будь то оригинальный сценарий или экранизация. Но хорошие сценарии слишком часто не находят равноценного воплощения (на это не раз обращала внимание наша критика, в частности, журнал «Искусство кино»). А если учесть, что сценарий ставится один-единственный раз, то можно понять огорчение драматургов — ведь это их жизнь, их творческая судьба, которая подчас складывается не очень удачно из-за того, что не повезло с режиссурой.

А. Б. Гребнев поделился с аудиторией грустными размышлениями, вызванными у него статьей Динары Асановой, опубликованной в журнале «Советский экран» (1978, № 6). Это, по словам оратора, своеобразный манифест так называемого «режиссерского кинематографа», утверждающий, что сценарий — всего лишь «повод для импровизации». Но много ли мы назовем хороших фильмов, сказал А. Б. Гребнев, которые снимались бы в борьбе со сценаристами или в порядке режиссерской импровизации на темы сценария? Чаще всего это не приносит желаемых результатов, и фильм Д. Асановой «Беда» — наглядное тому подтверждение, он ведь ниже своего литературного первоисточника, беднее, инфантильнее по мысли.

— Явление, о котором идет речь, — продолжал выступавший, — связано с причинами куда более глубокими, чем неуважение к автору сценария. Думаю, что режиссер обращается со сценарием так вольно в большинстве случаев только потому, что не знает, как его поставить. Не умеет. Он оказывается безоружным перед лицом сценария, который еще недавно ему нравился, вполне его устраивал. А как его снять? Вот сцена — как к ней подступиться? Заметьте, именно сцена, как основной элемент драматургии, чаще всего не получается у молодого режиссера, он ее разрушает...

В театральном институте режиссеров не учат сочинять пьесы, учат их ставить. И у нас во ВГИКе не надо воспитывать жрецов авторского кино, нужно научить режиссеров ставить то, что написано драматургом.

Только в содружестве с режиссерами, в тесном творческом союзе с ними, сказал, завершая свое выступление, А. Б. Гребнев, мы сможем решить те серьезные профессиональные проблемы, от которых зависит, станут ли наши фильмы духовным оружием народа, войдут ли они прочно в его жизнь.

Профессии оператора, его участию в процессе создания фильма, его трудностям — творческим и техническим, слабому отражению проблем операторского искусства в работах теоретиков и критиков посвятил свою речь оператор **В. Д. НАХАБЦЕВ.**

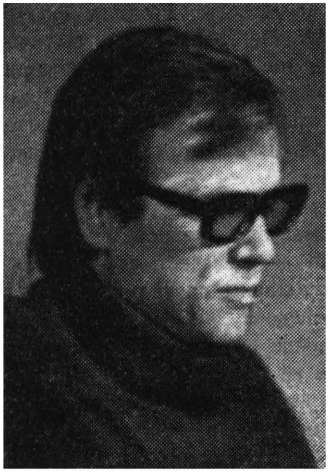
— Операторское искусство, — заметил он, — находится в движении, оно непрерывно развивается, умножая свои достижения. Между тем эти достижения не становятся широким достоянием, о них мало кто знает. Практически почти нет квалифицированных критических статей о современном операторском мастерстве. Не потому ли, что писать сегодня о работе оператора непросто? Еще лет десять тому назад, в пору расцвета творчества Урусевского, критика писала о нашей профессии. Тогда было время ярких, внешне заметных даже для непосвященного приемов. Пробежал оператор с камерой — это заметно, зарылся с камерой в землю — виден прием, применяет оператор сверхширокоугольную оптику — интересно. Сейчас практически все приемы тех лет ушли, но это не означает, что операторское искусство стало беднее. Вовсе нет. Оно стало глубже. И для того, чтобы это понять, как следует разобраться в его «секретах», уже недостаточно фиксировать внимание лишь на внешних признаках профессии.

Лучшие работы последних лет (а к ним В. Нахабцев относит работу Л. Калашникова в фильме С. Бондарчука «Степь», Т. Лебешева в картине Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», Л. Пааташвили в «Романсе о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, В. Железнякова в «Легенде о Тиле» А. Алова и В. Наумова, работы Д. Долинина, В. Юсова, С. Вронского, А. Слабневича, А. Харитонова, А. Кириллова, Д. Месхиева и многих других) свидетельствуют, считает оратор, о плодотворных поисках новых путей развития и углубления мастерства оператора. Может быть, скоро заговорят даже о новом операторском «буме», но самих операторов сегодня больше всего волнует не столько признание их побед, сколько нерешенные проблемы, непосредственно связанные с их творчеством.

— В первую очередь, — говорит В. Д. Нахабцев, — это проблема пленки. Это наша общая беда, так как положение с пленкой не улучшается, а скорее, наоборот, ухудшается. Девять месяцев тому назад было последнее совещание по пленке — совместное заседание двух коллегий: Госкино СССР и Министерства химической промышленности. Изменилось ли с тех пор что-нибудь? Нет. Только в последнее время на «Мосфильме» по трем картинам пленочный брак составлял 1000 метров на каждой!

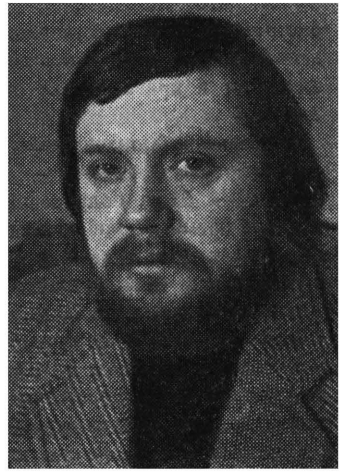
Немало претензий и к нашей съемочной технике, прежде всего, речь идет о камере — основном орудии кинооператора. Все знают, что камера должна быть удобной, легкой, легко управляемой, бесшумной. Однако за последние десять лет в эксплуатацию на кинопроизводство не поступило ни одной камеры, отвечающей требованиям современного кинематографа.

К сожалению, производство пленки и съе-



В. Д. Нахабцев

А. А. Фокин



С. А. Соловьев

мочной техники подчинено не Госкино СССР, а другим министерствам, которые пока ограничиваются лишь обещаниями — дело с места не сдвигается. Между тем кому не ясно, как отзывается на производстве фильма пленочный брак, как влияет на него качество съемочной аппаратуры.

В последней части своего выступления В. Д. Нахабцев подчеркнул, что советский оператор — специалист широкого профиля, он принимает активное творческое участие на всех стадиях создания фильма, начиная от работы над сценарием. И если изобразительный замысел рождается совместными усилиями режиссера, оператора и художника, то в реализации этого замысла, в практическом его осуществлении первую скрипку играет талант, профессиональное мастерство оператора.

О том, какие формы ищет кинопрокат для пропаганды новых произведений киноискусства, для широкого привлечения зрителей к фильмам серьезного идеологического содержания, рассказал начальник Свердловского областного управления кинофикации **А. А. ФОКИН**. Для того, чтобы поднять эффективность работы киносети и кинопроката, необходимо, считает оратор, рассмотреть вопрос о кадрах, в первую очередь, о системе подготовки специалистов с высшим образованием, о повышении квалификации среднего руководящего звена.

Режиссер **С. А. СОЛОВЬЕВ** ограничил свое выступление анализом трех фильмов, недавно прошедших по экранам: «Подранки» Н. Губенко, «Неоконченная пьеса для механического пианино» (сценарий А. Адабашьяна и Н. Михалкова, постановка Н. Михалкова), «Двадцать дней без войны» (сценарий К. Симонова, постановка А. Германа).

— Когда-то Борис Пастернак, — напомнил С. А. Соловьев, — сказал так: «Шопен шире музыки». Пусть в других масштабах и измерениях, но каждая наша по-настоящему художественно состоявшаяся картина тоже в чем-то обязательно шире самой себя.

По мнению С. А. Соловьева, фильм «Подранки» является для Н. Губенко не только фактом его профессиональной жизни, он, прежде всего, продиктован глубочайшей личной необходимостью. Этот откровенный, сердечный рассказ от «первого лица единственного числа» тем не менее в какой-то момент перерастает сам себя, становится необходимым многим и многим людям. Вот в чем главный художест-

венный итог картины: задуманная как автобиографическое повествование о начале жизненного пути, она говорит о бесценном социальном и нравственном опыте целого поколения.

— Серьезный, значительный нравственный заряд заложен в фильме, — говорит С. А. Соловьев. — Дети, подраненные войной. Послевоенное время. Люди на Западе в первую очередь были обеспокоены в эти годы тем, как восстановить свой прожиточный минимум, а юные герои картины, дети, занимаются Пушкиным, думают о сострадании, о любви, об истинном и высоком гуманизме, потому что им все это было дороже хлеба.

Той же цельностью глубоко личного рассказа, не претендующего на всеобщее и сиюминутное решение проблем, привлекает работа Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Как это ни странно может прозвучать по отношению к классике (фильм поставлен по мотивам ранней пьесы А. П. Чехова), но эмоциональным стержнем и этой картины является исповедальная интонация.

«Неоконченная пьеса для механического пианино», считает оратор, вырывает классику из сферы узаконенной и почтительной скуки, на которую нередко обрекает классические произведения бесстрастно стандартизированное преподавание литературы, когда живая национальная сокровищница превращается как бы в музей восковых фигур. В фильме чеховский Платонов, сыгранный Калягиным, этот «лишний человек», оказался совсем не лишним, а необходимым не только создателям ленты, но многим зрителям, особенно молодым.

Вспоминая мысль Чехова о гениальности обыкновенной реальной жизни, С. А. Соловьев говорит, что это чеховское определение положено в основу методологии фильма «Двадцать дней без войны». Глубоко и тонко понимая сферу кинематографической образности, режиссер А. Герман переводит симоновскую прозу на реальное течение жизни — то есть видит гениальность обыкновенной действительности. Фильм заключает в себе большую нравственную силу.

Выступает председатель Госкино Украины **В. П. БОЛЬШАК.** Он говорит, что, выполняя указания партии по вопросам киноискусства, украинские кинематографисты немало сделали для повышения роли кино в идейно-политическом, нравственном и эстетическом воспитании трудящихся.

Ныне один из флагманов советского киноискусства — Киевская киностудия имени А. П. Довженко — отмечает свое 50-летие. Мы глубоко благодарны партии и правительству за высокую оценку работы этого коллектива и награждение студии орденом Ленина. Это — праздник не только для довженковцев. Ведь искусство выдающихся мастеров советского кино А. Довженко и И. Савченко, фильмы Л. Лукова, И. Пырьева, М. Донского, Б. Барнета и других известных кинорежиссеров, созданные здесь, на Киевской студии, принадлежат ныне всей советской многонациональной кинематографии.

Свой вклад в программу юбилейного года внесли и кинематографисты Одесской киностудии, мастера украинского документального и научно-популярного кино.

Однако далеко не все из созданного кинематографом республики приносит и нам, кинематографистам, и зрителям чувство удовлетворения. К сожалению, многим фильмам недостает глубины в постановке проблемы, есть фильмы мелкие по мысли, слабые по своему идейно-художественному, профессиональному уровню. Мы стремимся преодолеть эти недостатки.

Современная тема, как генеральная тема советского киноискусства, занимает в репертуаре наших творческих коллективов ведущее место. Но мы хорошо сознаем, что нельзя довольствоваться относительно благополучными количественными показателями. Нужно думать о качестве воплощения этой темы, о глубине и остроте в разработке проблем и конфликтов, которые затрагиваются в кинопроизведениях.

— Надо откровенно признать, — заметил В. П. Большак, — что в создании яркого, содержательного образа современника украинский документальный кинематограф по уровню художественных обобщений часто берет верх

над игровым кино. Вспомнить хотя бы, насколько выразительным, сильным получился образ дважды Героя Социалистического Труда А. Гиталова, представший в документальной ленте режиссера А. Слесаренко «Во всю ширь души». В игровых фильмах о современности нет образов подобного масштаба и эмоциональной заразительности. О крупных самобытных характерах можно говорить только в связи с картинами о героических уроках Великой Отечественной войны: прежде всего об образе легендарного партизанского вожака С. Ковпака, с удивительной правдивостью и глубиной воплощенного артистом К. Степанковым в трилогии Т. Левчука.

Касаясь жанровой природы фильмов, В. П. Большак подробно остановился на жанре комедии, столь популярном у зрителя. К сожалению, большинство попыток украинских кинематографистов поставить яркий, острый комедийный фильм оказались в последнее время неудачными, а часть просто не состоялись из-за предельной слабости сценарной основы. В сценаристах и особенно в режиссерах-комедиографах студии испытывают острый дефицит. Нужно подумать, как готовить, растить эти кадры.

По мнению В. П. Большака, заслуживает внимания опыт работы Одесской киностудии, которая активно использует популярный приключенческий жанр для утверждения на экране социально значительных мыслей и образов. Студия ориентируется на «своего» зрителя — подростков, молодежь, и адресует им большинство своих фильмов, связанных с романтикой подвига, с романтикой чувств. Учет зрительского спроса, определенная ориентация на него обеспечили прокатный успех фильмам студии —

В перерыве между заседаниями. В. В. Тихонов с участниками совещания

они занимают второе место в стране после картин «Мосфильма». Изучение потребностей кинозрителя, опирающееся на научные социологические исследования, на достижения социальной психологии, говорит оратор, необходимо. Без этого невозможно всерьез вести разработку перспектив развития кино, определять его тематические и репертуарные планы. Здесь на помощь должен прийти Научно-исследовательский институт теории и истории кино, оснащенный современной методикой, возможностями вычислительной техники и т. п.

Первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР **Л. А. КУЛИДЖАНОВ** начал свое выступление со слов Л. И. Брежнева, обращенных к советским кинематографистам в одном из его приветствий: «Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

— В этих простых и емких словах, — сказал Л. А. Кулиджанов, — сформулированы важнейшие для советского художника критерии. Руководствуясь ими, делает свои первые шаги в искусстве дебютант, к ним обращается и маститый художник, создающий свою десятую картину. Важнейшее требование партии к произведениям искусства — будить мысль, помогать более глубокому осознанию смысла и революционной сути нашей эпохи — является альфой и омегой творчества каждого советского кинематографиста. Это счастливое и естественное совпадение требований партии с пониманием художником своей гражданской ответственности предопределено справедливостью Великой Октябрьской социалистической революции, всем ходом развития нашего общества, ясным сознанием каждым творческим работником партийной и классовой принадлежности советского искусства. Объединяющим чувства, мысль и волю масс, подымающим их — таким хотим мы видеть наше киноискусство, и в этом нашем стремлении всегда опираемся на требовательное и глубоко заинтересованное внимание партии, на постоянную помощь и поддержку ЦК КПСС.

Одним из ярких свидетельств партийной заинтересованности в наших кинематографических делах явилось Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», ставшее поистине программным документом для всего советского киноискусства.

Весь пафос Постановления ЦК КПСС был направлен на то, чтобы способствовать всестороннему развитию советского кино, повышению его идейно-художественного уровня, углублению его революционных традиций, усилению роли в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества. Дав глубоко научный анализ положения дел в кинематографии, по достоинству оценив ее положительный опыт, накопленный десятилетиями развития, ее поистине огромный вклад в дело формирования и воспитания нового человека — гражданина первого в мире социалистического государства, Центральный Комитет КПСС в своем Постановлении указал и на то, что в ряде направлений идеологической жизни страны кинематограф использовал свои богатые возможности не в полную силу.

Постановление ЦК КПСС, сказал оратор, подчеркнуло необходимость дальнейшего повышения профессионализма, роста идейной зрелости и художественного мастерства режиссеров, кинодраматургов, актеров, операторов — каждого из работников кино, связанного с созданием фильмов. А также необходимость во всех киноорганизациях установить такую атмосферу требовательности и ответственности, которая способствовала бы рождению произведений, соответствующих возросшим духовным запросам современного зрителя.

— За годы, прошедшие после принятия Постановления ЦК КПСС, — продолжал свою речь Л. А. Кулиджанов, — в кинематографе развернулась серьезная перестройка всей его деятельности. Эта работа идет сегодня, будет идти и завтра. И не только потому, что само Постановление представляет собой долгосроч-

В. П. Большак

Л. А. Кулиджанов

С. И. Ростоцкий

ную программу жизни и развития нашего многонационального советского киноискусства. Надо со всей прямотой и самокритичностью признать, что еще не все наши резервы, как говорят на производстве, «задействованы». К тому же появились и новые обстоятельства, которые требуют серьезной мобилизации организационной и творческой мысли нашего кинематографа. Мы неожиданно оказались перед фактом сокращения зрительской посещаемости фильмов, которая всегда была у нас на очень высоком уровне. Что же произошло? Наверное, есть для этого и объективные причины: гигантское развитие телевидения, возродившийся интерес к театру, рост материального благосостояния, позволяющий очень многим находить все новые способы заполнить свой досуг. Однако надо признать, что все еще слишком много серых, невыразительных фильмов, которые и собирают соответствующую их уровню мизерную аудиторию. Борьба с браком, серятиной, дилетантизмом, ремесленничеством остается наиважнейшей задачей работников кино, в том числе и всех организаций Союза кинематографистов СССР. Она предполагает повышение взаимной требовательности, развитие прямой и открытой критики, честной самокритики.

Но только этой задачей нельзя ограничиться, считает Л. А. Кулиджанов, решая проблему «Кино и зритель». В ряде случаев зрителей не привлекают фильмы, в которых забота о пластической, изобразительной культуре, о выразительности экранного образа не соприкасается с заботой об активности зрительского внимания к картине, фактически даже как бы отделяется от нее. В таких фильмах экранная пластика подчас становится едва ли не самоигральной, образ не обладает необходимой информативностью, произведение в целом — драматургической насыщенностью и той сопряженностью с жизнью, с духовным и эмоциональным опытом зрителя, какая способна вызвать процесс самоидентификации зрителя с героями ленты, процесс переживаний и размышлений. Стало быть, речь должна идти не только об уровне мастерства, понимаемого ограниченно, односторонне, но и о направлении творческого поиска, о создании такого экранного образа жизни, который бы диалектически соединял в себе и пластическую выразительность, и способность воздействовать на ум и чувства зрителя.

Думается, здесь стоит обратиться к традициям нашего кино и внимательно изучить опыт

кинематографа 30-х годов, сумевшего сделать высокое искусство подлинно массовым. Фильмы этого времени выдвинули героев, которые стали духовными спутниками зрителя, властителями его дум. Разумеется, исторически, научно несостоятельным был бы лозунг «Назад к «Чапаеву» — ведь искусство постоянно развивается, движется вперед, но извлечь нечто важное из прошлого опыта весьма полезно. Большие задачи встают тут перед нашим теоретическим фронтом — начиная с осмысления того ценного, что накоплено советским кинематографом, с анализа «секрета» тех фильмов, которые поднимаются до высокого уровня искусства и являются «зрительскими», «массовыми», и кончая социологическими исследованиями, изучением психологии зрителя, развития эстетического сознания народа и т. д.

Говоря о проблеме взаимоотношений кинематографа и зрителя, нельзя обойти одну из важных областей деятельности Союза кинематографистов — широкую пропаганду киноискусства, укрепление связей с массовой киноаудиторией. Союзом сделано в этом направлении немало. Здесь и фестивали советских фильмов, и поездки на крупнейшие стройки пятилетки, в отдельные сельскохозяйственные районы, и лекционная работа Бюро пропаганды. Хотя масштабы этой деятельности еще далеко не соотносимы с масштабами нашей страны и есть в ней свои недостатки, пропагандистская работа способствует «обратной связи» кино со зрителями, умножает число любителей киноискусства, а значит, помогает увеличить посещаемость кинотеатров.

Советское киноискусство имеет гигантскую аудиторию, общий эстетический уровень которой растет из года в год. Однако степень эстетической подготовленности у разных групп зрителей, говорит Л. А. Кулиджанов, даже у разных людей — различна. Мы должны заботиться о повышении эстетического уровня народа, должны вести эту работу постоянно и планомерно.

Важным вопросам взаимоотношений кино и зрителя, проблемам действенности произведений советского киноискусства будет посвящен специальный пленум правления Союза кинематографистов СССР, который явится продолжением работы по осуществлению партийной программы развития советской кинематографии, активизации ее роли в той идеологической борьбе, что идет сегодня на мировом экране, повышения влияния советского кино на духовную жизнь общества.

Слово предоставляется **Е. Д. СУРКОВУ**, главному редактору журнала «Искусство кино».

— Советская кинокритика, — сказал он, — приступила к работе по осуществлению программы, начертанной в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», вооруженная многими ценными и необычайно глубокими, проникающими в самую суть современного художественного процесса теоретическими рекомендациями Центрального Комитета партии.

В Постановлении о дальнейшем развитии советской кинематографии, так же как и в Постановлении о литературно-художественной критике, которое является для нас, критиков, основополагающим документом, вопросы развития кинематографа, всего советского искусства рассмотрены как важнейшая часть общей идеологической работы по коммунистическому воспитанию трудящихся.

Неоценимую помощь в развитии нашей теоретической мысли оказали приветствия Генерального секретаря Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева, обращенные к «Мосфильму», к участникам международных кинофестивалей в Москве и Ташкенте, кинофестивалей внутренних. В этих приветствиях глубоко и содержательно ставятся коренные вопросы советского искусства. Критики, все советские кинематографисты постоянно обращаются в своей работе к этим замечательным — таким коротким и таким богатым мыслями — теоретическим документам нашей партии, но никак нельзя сказать, что мы уже исчерпали заключенное в них богатство, что мы уже сделали все выводы, из них вытекающие.

Внимательно оценивая и анализируя Постановления ЦК КПСС, непосредственные обраще-

ния к кинематографистам Леонида Ильича Брежнева, надо сказать, что в наших руках были все возможности для того, чтобы работать на уровне требований партии, активно помогать развитию советской кинематографии.

— Я далек от недооценки уже сделанного нами, — говорит Е. Д. Сурков, — но не могу не заявить с этой трибуны, что сейчас советские критики больше всего думают не о том, что вошло в наш актив, а о тех задачах, которые нам еще не удалось решить. Только такая позиция плодотворна, только такой подход к сделанному за эти годы критикой может помочь нам всем достичь подлинно боевой партийной целенаправленности в работе.

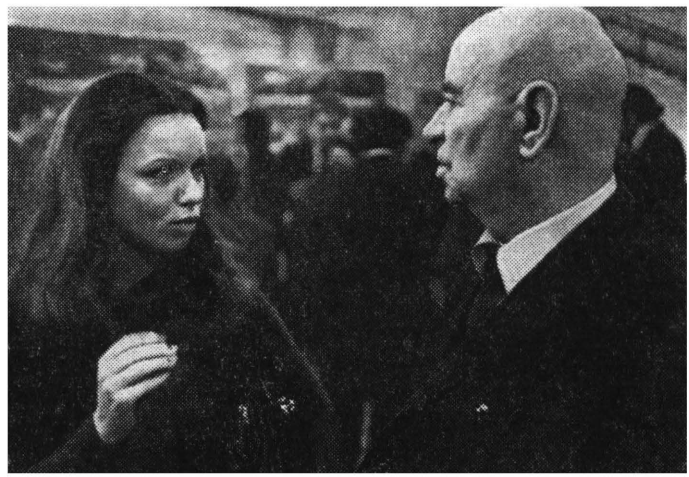
Л. И. Брежнев в своем приветствии «Мосфильму» указывал, что искусство должно будить мысль, помогать глубже осознавать смысл эпохи, в которую мы живем.

Будить мысль — значит направлять ее на раскрытие сути важнейших исторических процессов современности, вызывать активность широкой зрительской аудитории, помогая ей смело выходить на уровень коренных, самых важных и актуальных проблем нашего бытия.

Это высказывание Л. И. Брежнева оказало глубочайшее влияние на развитие всего советского кинематографа. Ни одно из звеньев нашего кинематографического процесса, ни один из элементов, для него характерных, не могут быть рассмотрены вне связи с этой капитальной идеей выдающегося мыслителя нашей эпохи, гармонически соединившего в себе глубокого теоретика с замечательным организатором и практиком.

Будить мысль — это и призыв бороться против искусства, гасящего мысль, против искусства, которое репродуцируется как рецидив бесконфликтности и иллюстративности.

В самом деле, можно ли сказать, что мы уже избавились от картин такого толка? Нет. Инерция бесконфликтности в нашем кино все еще сильна, и не случайно фильмы о молодежи, о подростках, которые выпускаются сейчас на киностудии имени Горького, в противовес картинам, которые были созданы там ранее, скажем, таким, как «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого и Г. Полонского, — это фильмы, лишенные социально значимых проблем и конфликтов. Не случайно они в своем большинстве не волнуют молодежь, не помогают ей определить свое место в жизни. Картины, подобные «Последней двойке», «Самому красивому коню», — это картины мнимо современные, они не содержат в себе современных мыслей, не заключают в себе того, что должно стать предметом серьезного исследования, поводом для актуальных размышлений юных зрителей.



В перерыве между заседаниями. В. И. Теличкина и Н. С. Плотников

Здесь говорилось, что внимание зрителей привлекла картина «Несовершеннолетние», поставленная режиссером В. Роговым по сценарию Э. Тополя. Должен сказать, что к популярности этого фильма я отношусь с некоторой тревогой. По-моему, и нам и педагогам надо серьезно разобраться в том, что именно определяет успех этой картины у зрителей-школьников, каковы истинные признаки этого успеха.

Я отчетливо понимаю, что фильм «Несовершеннолетние» просто не мог не привлечь к себе внимание зрителей. Он ведь первый в нашем игровом кино обратился к тем трудным вопросам, которые после «Трех дней Виктора Чернышева» по существу обходились на экране, — к вопросам «трудных подростков». Между тем эти вопросы в жизни составляют предмет остротревожных раздумий. Но мне кажется, в «Несовершеннолетних» на редкость неувлекательна как раз вся та ее часть, что связана с изображением людей, несущих в себе позитивное начало нашей жизни. А подлинным героем фильма стал тот, кто представляет собой самое дурное и отвратительное — парень по кличке «Гоголь». Образ этот разработан очень броско, очень эффектно, но почему-то окружен неким романтическим ореолом. Хулиган, мелкий жулик поставлен в картине на пьедестал. Такой «Гоголь» не может не вызвать подражаний в детской среде. Вот почему я думаю, что успех «Несовершеннолетних» — это опасный успех, в нем еще надо трезво разобраться.

Вопрос о том, кто стал истинным героем в «Несовершеннолетних» — артистичный, по-своему идеализированный «Гоголь» или носители положительного начала, люди тусклые и серые, — конечно, частный вопрос. Но давайте поставим проблему героя шире. Давайте спросим себя, есть ли сейчас на экране герой, который действительно был бы способен увлекать своими высокими человеческими, нравственными качествами — подобно Трубникову из «Председателя», Гусеву из фильма «Девять дней одного года»?.. Можем ли мы сказать, что у нас с е й ч а с есть герой, который концентрирует в себе духовный опыт тех, кто «делает время», тех, по ком можно составить верное представление о нашей жизни, о движущих силах развития нашего общества, о всем том новом, что внесла после XXV съезда партия в общенародную работу по построению коммунизма? А ведь ответить на это и значит ответить на вопрос о том, создаем ли мы картины, которые отвечают призыву партии — будить мысль, раскрывать смысл эпохи.

Думаю, что понимаем мы этот призыв правильно, и именно это позволило создать целый ряд картин, поставивших действительно острые жизненные вопросы. Картин, которые закономерно вызывают взволнованные и нужные дискуссии и потому как бы «перебрасываются» с экрана в жизнь. «Премия», «Старые стены», «Обратная связь» не ограничиваются в своей действенной силе зрительным залом. Они словно раздвигают его стены и говорят со всем советским народом, с каждым из нас о том, что так сложно и напряженно решается в жизни. Такие фильмы помогают понять смысл эпохи, ее творческое начало, ее созидательную силу, крепость советского общественного строя. Они несут в себе нашу волю к самокритике, к преодолению того, что порой еще мешает ритмичному осуществлению плановых заданий пятилетки.

Но вместе с тем мне кажется, что и этим картинам не хватает ведущего героя, человека, который всем ходом драматического действия был бы выдвинут на первый план и стал бы олицетворением созидательных сил, разбуженных партией, выразил бы то новое, что накопилось в народе за эти годы.

Вот картина «Обратная связь». Картина умная, острая, нужная. Но разве Сакулин, образом своих мыслей, характером своих действий наиболее близкий зрителям, разве Сакулин, который больше других вправе рассчитывать на понимание и уважение аудитории, разве он о в л а д е в а е т умами и чувствами зрителей?

Я думаю, что недостаток такого фильма, как «Обратная связь», прежде всего и заключается в том, что, поставив очень остро и своевременно нерешенные вопросы нашей жизни, картина не выдвинула героя, который в реальной действительности берет на себя труд бороться со всем косным, препятствующим нашей созидательной работе. Сакулин на экране оказыва-

ется всего лишь функцией авторского замысла, функцией той идеи, которая торжествует в фильме. Но функцию ведь нельзя полюбить, ею невозможно увлечься.

Редакция журнала «Искусство кино», продолжал Е. Д. Сурков, недавно выезжала на БАМ. Мы провели там трудные и очень интересные две недели, которые помогли нам понять, что БАМ интересен для художника не столько природными или погодными трудностями, действительно очень значительными, сколько творческой мыслью, творческой инициативой людей, которые в невероятно сложных условиях ищут и находят необыкновенно смелые творческие решения. БАМ интересен тем новым человеческим коллективом, который там родился, теми новыми людьми, которых еще не видел наш экран. Вот о чем должны думать кинематографисты, вот тот опыт, который ждет нашего осмысления и творческого претворения.

То, что мы не умеем с таких позиций, с такой «вышки» подходить к своей работе, то, что мы, критики, не измеряем этими критериями современную кинопродукцию, как раз и составляет сегодня самый существенный недостаток и нашего кино, и нашей кинокритики, нашей кинотеории, несмотря на все достижения, которые, конечно же, у нас имеются.

Сейчас журнал «Искусство кино» начал дискуссию о многообразии художественных стилей в советской кинематографии. Можно спросить: почему взята эта тема, почему именно эта проблема вынесена нами на повестку дня? Мы выбрали вопрос о многообразии стилей, продумывая глубочайшую мысль, высказанную Леонидом Ильичом Брежневым в приветствии участ-

В перерыве между заседаниями. Л. Ф. Быков беседует с работниками кинопроката

никам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе. Л. И. Брежнев писал там, что революционная новизна и историческая молодость нашего общества требуют от киноработников смелости в художественном освоении действительности. Но ведь именно через многообразие стилей, которое не есть только эстетическое понятие, но прежде всего понятие сущностное, идейное, и проявляется смелость в художественном освоении революционной новизны и исторической молодости нашего общества. Оставаясь в кругу стандартных представлений о внутренних параметрах нашего искусства, нельзя увидеть действительность в ее новизне и многообразии. Вот тот основной побудительный стимул, который заставил нас обратиться к дискуссии о многообразии стилей. Но есть и еще один важный аспект, связанный с борьбой с нашими идейными противниками за рубежом. Вы знаете, как эти господа любят поболтать о попрании в Советском Союзе прав художника на свободное творчество, о русификации национальных кинематографий, которые де лишены права на проявление своей самобытности, а обречены на то, чтобы идти по пятам «Мосфильма». Вот мы и хотим предметно ответить этим «советологам», хотим раскрыть эстетический опыт нашего кино во всей широте и многообразии творческих исканий, характерных для нашего экрана сегодня.

Что такое многообразие стилей? Это прежде всего проявление свободы творческих поисков в русле единого творческого метода, использование всех возможностей искусства для постижения многокрасочности нашей жизни, для понимания и выявления ее полноты и обаяния.

В этой связи мне хотелось бы обратить внимание на закономерность в развитии национальных отрядов советского кинематографа, на которую еще не обратило внимания киноведение.

Нужно ли напоминать о том, что киноискусство наших союзных республик развивается неравномерно? Эта неравномерность очень ощутима, и одним из важнейших достижений нашей критики, считает Е. Д. Сурков, явилось как раз умение резко и целенаправленно поставить вопрос об отставании кинематографий Эстонской, Армянской республик, поставить ряд трудных вопросов развития туркменской, молдавской, литовской кинематографий.

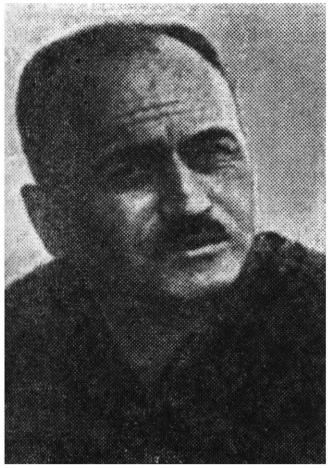
Но киноведение не заметило, что сейчас уже нельзя говорить об искусстве той или иной республики в общих, суммарных чертах. Эти суммарные черты нужно выделять только как посыл для большого разговора о многообразии творческих исканий, в которых сейчас раскрываются общие типологические черты украинской или узбекской, грузинской или литовской, армянской или туркменской кинематографий.

Возьмем, к примеру, грузинский кинематограф. Он представлен сейчас такими самобытными и разными режиссерами, как Реваз Чхеидзе и Тенгиз Абуладзе, как Эльдар Шенгелая и Лана Гогоберидзе, как Отар Иоселиани и Михаил Кобахидзе. У каждого из этих талантливых режиссеров своя художественная система. И только если мы уловим, объясним своеобразие каждой из этих систем, мы поймем реальную сложность и полноту такого понятия, как грузинская кинематография, взятая в целом.

К сожалению, киноведение еще не вышло на уровень таких дифференцированных характеристик, предпочитает ограничиваться суммарными и в силу этого более или менее абстрактными характеристиками.

Нам, критикам, нужно учиться видеть художественный процесс во всех составляющих элементах. Нужно учиться понимать искусство каждого художника и вместе с ним участвовать в его творческих поисках, видеть его открытия и понимать суть его ошибок. Это, замечу, для критики самое трудное. Легче просто раскритиковать за ошибку, чем понять и осмыслить ее природу, ее связь с общим направлением поиска художника.

Перед всеми нашими кинокритиками, говорит в заключение Е. Д. Сурков, открылись новые перспективы в связи с созданием Института теории и истории кино. Концентрация творческих сил теории и критики в этом институте, надо думать, позволит всем нам работать интереснее и лучше, системнее и целеустремленнее. Но пока многие вопросы, о которых шла речь, остаются нерешенными, стоят перед нами во всей своей серьезности и остроте.



Р. Д. Чхеидзе

М. А. Богданов

Н. Б. Рязанцева

Свое выступление режиссер **С. И. РОСТОЦКИЙ** начал с критики пресловутого спора о том, кто в кинематографе важнее — сценарист или режиссер, актер или оператор, — спора, отголоски которого прозвучали и в ходе совещания. Никчемность такого рода разговоров очевидна, так как кинематограф — дело коллективное, и только в результате соединения общих усилий рождается фильм. С чувством огромной благодарности и глубокого уважения относится истинный кинематографист ко всем своим талантливым и доброжелательным соратникам по искусству.

— Я всегда помнил, — сказал С. И. Ростоцкий, — даже когда еще не был режиссером, что картины Пудовкина снял Головня, что картины Эйзенштейна снимали Тиссе и Москвин, а в картины Козинцева внес свой серьезный вклад художник Еней.

Коллективными усилиями, продолжал оратор, советские кинематографисты превратили кино из аттракциона в великое искусство. Это знает, это ценит весь мир. С. И. Ростоцкий подчеркивает, что он целиком и полностью разделяет мысль С. Ф. Бондарчука о том, что советским кинематографистам есть чем гордиться, есть что умножать: в их руках такое огромное богатство, как замечательные традиции выдающихся мастеров советского кино, традиции всей русской художественной культуры. Чтобы развивать, обогащать эти традиции, нам незачем ходить далеко, не надо перенимать то, что создано на другой почве и в других классовых и исторических условиях.

Источником новаторства художников советского экрана всегда было новое жизненное содержание. Когда это содержание выливалось в прекрасную, совершенную форму, тогда появлялись такие великие фильмы, как, скажем, «Чапаев». Однако, заметил С. И. Ростоцкий, некоторых наших режиссеров увлекает чисто формальное новаторство, и, к сожалению, в этом их нередко поддерживает кинокритика, обращая свое внимание прежде всего на внешние признаки нового, создавая вокруг отдельных картин, характеризующихся не подлинным, а мнимым новаторством, легенды. Не удивительно, что молодые, начинающие режиссеры сплошь и рядом больше заботятся о том, чтобы поразить воображение зрителей, произвести сенсацию изысками формы, чем думают о содержательности, истинной самобытности своих лент. Фильмы же получают живой от-

клик аудитории не тогда, когда их авторы загадывают зрителям «ребусы», а когда авторы вкладывают в произведение всю боль своего сердца, всю силу чувства, когда они всецело поглощены существом взятой жизненной проблемы.

Возвращаясь к тем картинам, которым посвятил свое выступление С. А. Соловьев, оратор указывает, что в иных из этих лент ему как раз не хватало личной авторской боли, личного сострадания, сочувствия тому, о чем рассказывается на экране. И если художник, к примеру, посвятил картину своему детству, тому, что он сам пережил и что сформировало его как человека и гражданина, то мне непонятно, говорит С. И. Ростоцкий, как у него при этом достает сил и внимания, чтобы удивлять зрителей сложными ретроспекциями и неожиданными ассоциативными ходами.

На Западе много замечательных мастеров. Но нам не следует соревноваться с ними в разработке эпатирующих приемов кинорассказа — не потому, что мы не сумеем выдумать что-нибудь и похлеще, а потому, что нам некого и незачем эпатировать. У нас принципиально иные интересы и задачи.

Какие бы социальные пласты ни поднимал иной западный режиссер в своих картинах, говорит оратор, мы не должны забывать о той грубой эротике и тех оскорбляющих здоровое нравственное чувство советских зрителей сексуальных мотивах, которые скрываются, как начинка в пироге, в общих идеологических построениях. С протаскиванием на экран сексуальных извращений и эротизма мы обязаны бороться, какими бы идеологическими одеждами такое протаскивание не прикрывалось.

Не эффектные пассажи, а внутренняя страстность дороже всего в искусстве. И здесь, говорит выступающий, я опять-таки целиком и полностью солидаризируюсь с С. Ф. Бондарчуком, с его утверждением, что нет искусства без эмоций. Только, замечает С. И. Ростоцкий, мне кажется, что и самому С. Ф. Бондарчуку, при всей грандиозности его режиссерских замыслов, часто не хватает эмоциональности, ему не мешало бы больше думать об эмоциональном воздействии своих картин. Не тогда, когда он сам играет, — в этих случаях Бондарчук глубоко эмоционален, а когда выступает как режиссер.

Отдавая произведению всю силу эмоций, мы сможем полнее, ярче отразить великие преимущества нашего общества, которое создает наилучшие возможности для развития высоких духовных качеств человека.

Следующий оратор — директор киностудии «Грузия-фильм», режиссер **Р. Д. ЧХЕИДЗЕ.**

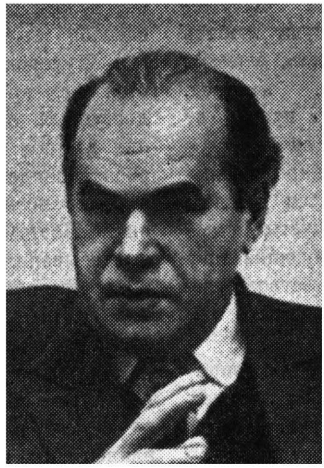
— Советское кино, — говорит Р. Д. Чхеидзе, — важное средство политического, нравственного и эстетического воспитания широких народных масс, мощное оружие в идеологической борьбе двух миров. Как всякое оружие, оно нуждается в постоянном совершенствовании, ибо жизнь, которая не стоит на месте, выдвигает все новые конкретные проблемы, которые надо решать, исходя из основных задач нашего искусства.

Прежде чем остановиться на некоторых нерешенных вопросах, хочу сказать, что Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» повлекло за собой серьезную качественную перестройку работы студии «Грузия-фильм». Творческие объединения студии возглавили ведущие киномастера, было создано творческое объединение кинодраматургов, сплотившее вокруг себя талантливые писательские силы, при киностудии организован театр-студия киноактера, родилось молодежное творческое объединение «Дебют». В Грузинском театральном институте появился новый, кинорежиссерский факультет, первый выпуск которого студия получит уже в будущем году.

За это время почти в два раза увеличился объем фильмопроизводства, но мы записываем в свой актив не только одни цифры — среди картин, выпущенных киностудией «Грузия-фильм», надо отметить ряд интересных лент, заявивших о себе гуманистическим содержанием, правдой характеров, ярким юмором.

— Всеми своими достижениями грузинское советское кино обязано тому, — подчеркнул Р. Д. Чхеидзе, — что с первых дней возникно-

В. Н. Ждан



В. Е. Баскаков

О. И. Жолудь

вения развивалось и развивается в неразрывной связи и взаимодействии со всем советским многонациональным киноискусством, основываясь на принципах партийности и народности художественного творчества, на принципах марксистско-ленинской эстетики.

Первостепенная для советского кинематографа задача — создание картин, которые бы на высоком идейно-художественном уровне, масштабно ставили актуальные вопросы современной народной жизни. Картины на современную тему преобладают в продукции студии. Но, к сожалению, есть среди них ленты, мелкие по мысли, фильмы, где современность представлена лишь своими внешними чертами. Об этом справедливо писала газета «Правда» в редакционной статье «Авторитет студии», еще раз напомнив нам о первейшей обязанности советского кинематографа перед зрителем — достойно отражать жизнь своего народа.

Сейчас над современными темами работают ведущие наши кинорежиссеры: Тенгиз Абуладзе, Эльдар Шенгелая, Лана Гогоберидзе, Нана Мчедлидзе и другие, я приступил к постановке фильма «Секретарь райкома», молодыми готовятся картины о жизни рабочего класса, о грузинских строителях, которые трудятся на БАМе. Тема дружбы народов также будет представлена в нашем репертуаре.

Мы прилагаем все силы, чтобы современная действительность была отражена на экране разносторонне, в различных ее проявлениях и чертах, в многообразных, ярких человеческих характерах. И здесь я не могу не согласиться с Е. Д. Сурковым, который справедливо говорил о том, что с экрана исчезли настоящие, крупные герои, концентрирующие в себе особенности времени. Да, проблема современного фильма — это, в первую очередь, проблема героя, способного увлечь, повести за собой.

Наверное, не всегда драматурги и режиссеры внутренне готовы к созданию такого образа. Но дело не только в этом. Есть среди режиссеров, а чаще — среди редакторов, охотники нивелировать чувства, приглушать страсти, выхолащивать характеры, подгоняя их под привычные схемы. Великий Маркс как-то не без гордости заметил, что ничто человеческое ему не чуждо. А вот нашим экранным героям нередко не хватает именно подлинно человеческих черт. Надо научиться говорить о человеческих чувствах во весь голос, а не шёпотом, как навязывают нам пугливые

пуритане. Очень правильно сказал об этом Е. С. Матвеев! В жизни существуют любовь и ненависть, благородство и низость, зависть, ревность, неприятности и горе, наконец, смерть. Наше искусство не имеет права от этого стыдливо отворачиваться, если не хочет потерять контакт со зрителем. В наших фильмах человеческие чувства и страсти должны предстать во всей гамме, и тогда пустые арабские мелодрамы, умело эксплуатирующие тягу зрителей к эмоциональному повествованию, уже не будут собирать такую аудиторию, как сейчас.

Р. Д. Чхеидзе остановился также на вопросах проката грузинских фильмов на экранах Союза. По его мнению, в организационной деятельности прокатных служб есть серьезные недоработки, иначе чем можно объяснить, например, тот факт, что некоторые интересные, получившие признание фильмы республики вообще не показывались на территории РСФСР, в столице страны — Москве.

Еще раз указав на благотворное воздействие партийных решений о кинематографе на всю нашу работу, поблагодарив партию за постоянную заботу о развитии многонационального советского киноискусства, Р. Д. Чхеидзе в заключение сказал:

— Опираясь на богатые традиции всего советского и грузинского кино, руководствуясь неоценимым революционным опытом славной советской кинематографии, деятели кино Грузии будут с еще большей творческой энергией добиваться новых идейно-художественных успехов на благо народа.

— У нас, советских кинематографистов, есть возможность творить для народа, вооружая его передовыми идеями своего общества, своего времени,— заявил в своем выступлении художник **М. А. БОГДАНОВ.** — Мы богаты тем, что служим подлинно народным, партийным идеалам.

Перейдя далее к вопросам изобразительной культуры кинопроизведений, оратор подчеркнул, насколько большую роль играет изобразительное решение фильма в общей эстетической системе картины. Сегодня нельзя снять картину без участия профессионала-художника, нельзя даже задумать ее, не определив способа пластического воплощения драматургии. Художественный образ в фильме создается всем арсеналом изобразительных средств, доступных сегодня кинематографу, и среди них важное место занимают искусство живописи, кинодекорации, костюма, грима, искусство композиции, которыми владеет художник. Поэтому немало удивляет, когда в высказываниях некоторых режиссеров художнику отводится роль «поставщика фактур», а в критических рецензиях и вовсе, как правило, умалчивается о его творчестве.

Художники, работающие в советском кино, и старшие мастера, и молодежь, приходящая на студии из стен ВГИКа, в полной мере владеют многосложным инструментарием выразительных средств современного кино. Однако движение самого времени, наличие, скажем, таких факторов, как развитие телевидения, выдвигают новые художественно-постановочные задачи, повышают ответственность художника за характер и качество изобразительного решения фильма. Между тем очень многие производственно-творческие вопросы, связанные с реализацией замысла и требующие к себе серьезного внимания, продолжают висеть в воздухе, ими никто, кроме самих художников, по-настоящему не озабочен.

С участием художников-мастеров сделаны лучшие фильмы последнего времени. Но справедливости ради нужно сказать, продолжает М. А. Богданов, что и в создании серых, невыразительных картин повинны художники-постановщики. Иногда они активно поддерживали тенденции бескрылого натурализма или псевдоноваторства, порой пассивно шли на поводу у режиссуры и оказывались в плену условной театральщины. А в иных случаях, пренебрегая сущностью драматургии, упивались собственной «индивидуальностью», слепо подражали «модному» киноязыку.

Однако не эти отступления от требований подлинного искусства характеризуют работу большого отряда кинохудожников. Сочетая мастерство живописца и кинематографиста, советские художники кино стремятся к содержательности и глубине создаваемых экран-

ных образов, способных выразительно передать дух времени.

О необходимости уже сегодня думать о завтрашнем дне нашего кинематографа говорила кинодраматург **Н. Б. РЯЗАНЦЕВА.** Прогнозированию будущего советского кино, сказала она, должны помочь всевозможные социологические исследования. Но в первую очередь надо помнить, что зритель становится все просвещеннее, что неуклонно повышается его культура, и ориентироваться нам следует на высокий уровень понимания искусства, на высокий уровень эстетической подготовки.

Вероятно, когда-нибудь кинотеатры разделятся по определенным направлениям, будут кинотеатры, где пойдут ленты развлекательного характера, в других станут демонстрироваться фильмы публицистическо-информационные, в третьих — произведения глубокого психологического содержания и т. д. Такая дифференциация, считает Н. Б. Рязанцева, закономерна, она — в интересах зрителя, который в искусстве ищет наиболее близкое своим пристрастиям и вкусам.

На трибуне ректор Всесоюзного государственного института кинематографии **В. Н. ЖДАН.**

— В жизни каждого искусства, кинематографа в частности, — говорит он,— нет вопроса более насущного, чем подготовка творческой смены, идейно-профессиональное воспитание молодого поколения художников. Об этом еще раз напомнило нам Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Общеизвестно, что в советском кино эту задачу воспитания молодых творческих кадров в основном выполняет ВГИК. Он в первую очередь несет ответственность за степень готовности нового кинематографического поколения решать возложенные на него обязанности, к нему в первую очередь обращены претензии за те или иные пробелы в профессиональном образовании молодежи.

Кинематограф сегодня, как никогда раньше, неотделим от политики, философии, социологии, от передовых достижений научной мысли, техники, от завоеваний всей нашей культуры в целом. Поэтому овладение той или иной кинопрофессией, указывает В. Н. Ждан, тесно сопряжено с формированием мировоззрения будущего художника, профессиональная подготовка неотрывна от идейно-политического воспитания. Мы должны выпустить из стен ВГИКа кинематографиста, который хорошо понимает задачи своего времени, способен глубоко проникнуться ими для того, чтобы успешно продолжать развивать в своем творчестве традиции искусства социалистического реализма. В осуществлении этой задачи профессорско-преподавательский состав института опирается на педагогические, профессионально-творческие, на идейно-патриотические традиции Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и других основоположников советской кинематографической школы. Лучшие дебюты последних лет убедительно свидетельствуют, что развитие этих традиций приводит нашу молодежь к значительным достижениям.

ВГИК дает студентам сравнительно большую сумму профессиональных и общественно-политических знаний. Но сложность и ответственность педагогического процесса состоит в том, чтобы помочь полученные знания претворить практически, помочь на их основе сформировать определенную идейно-творческую программу. Вот где должно проявляться

В зале заседаний.
Л. М. Гладунко и Б. В. Токарев

истинное мастерство педагога-наставника. К сожалению, не всегда и не все достигают этого мастерства, педагогической взыскательности, умения убеждать. В частности, потому и среди студенческих работ, творческих дебютов встречаются работы инфантильные, безликие, которым не хватает глубины мысли, определенности творческой позиции, высокой гражданственности.

Отметив, что в институте сегодня преподают многие видные мастера нашего кинематографа: режиссеры, кинодраматурги, операторы, актеры, художники, критики, киноведы, охотно передающие свой творческий опыт молодежи, В. Н. Ждан посетовал на то, что не всегда работа во ВГИКе рассматривается как дело первостепенной важности. Между тем жизнь даже гениального художника неполна без учеников. Обязанность мастера думать о том, кто и как тебя продолжит. В противном случае наносится серьезный урон искусству.

Формирование молодого художника не заканчивается на студенческой скамье, оно продолжается на производстве. Очень важно подготовить этот переход от учебных занятий к производственному процессу. Но как раз значение этого этапа часто недооценивается, мы не уделяем ему должного внимания ни во ВГИКе, ни на студиях. А отсюда — многие потери, причем порой существенные.

Всесоюзному государственному институту кинематографии, говорит в заключение В. Н. Ждан, оказывается большая помощь и внимание со стороны Госкино СССР, центральных и республиканских киностудий. Нам многое дано, и потому есть все основания полагать, что имеющиеся в нашей повседневной работе недостатки будут преодолены, что задачи по воспитанию кинематографической смены, столь четко изложенные в известном Постановлении Центрального Комитета КПСС, мы будем выполнять с полной отдачей своих знаний и сил.

О задачах кинотеории и кинокритики говорил директор Института теории и истории кино Госкино СССР **В. Е. БАСКАКОВ.**

— Кино, может быть, с большей наглядностью, чем любое другое искусство, прежде всего в силу своей массовости, умноженной к тому же средствами телевидения, отражает и выражает климат нашей действительности, образ жизни советских людей, характер их социального бытия. Потому-то столь возрастает роль кинотеории и кинокритики, призванных глубоко осмыслить сущность советского кинематографа, кинематографа общества развитого социализма.

В минувшее пятилетие, сказал В. Е. Баскаков, критика и теория кино развивались под знаком выполнения решений XXIV и XXV съездов партии, Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Рассматривая кинематографический процесс в тесной связи с жизнью общества, критики и киноведы активно участвовали в борьбе за повышение идейно-художественного качества фильмов, за глубокое осмысление кинематографом актуальных проблем современности. Важной, боевой частью идеологической работы киноведов явились выступления против буржуазных и ревизионистских концепций в области кино.

Недавно созданный Институт теории и истории кино ставит своей задачей всячески повышать и развивать теоретическую оснащенность советского кинематографа, обобщать его положительный опыт, исследовать советское кино как исторический феномен, занимающий особое место в мировой культуре.

Оратор отметил, что советская критика и теория кино находятся на переднем крае идеологической борьбы. Бешеная антикоммунистическая и антисоветская кампания, развернутая пропагандистским аппаратом монополистического капитала, есть не что иное, как лихорадочная попытка противодействовать осознанию широкими кругами западной интеллигенции бесперспективности капиталистической системы. В то же время буржуазный кинематограф, насаждая жестокость и аморальность, взяв установку на разрушение личности, по существу ополчается против главных гуманистических ценностей. Советское киноискусство защищает эти ценности. Именно поэтому так важно сегодня исследовать роль советского кино в мировом кинопроцессе.

На совещании закономерно говорилось о проблеме «Кино и зритель», продолжал В. Е. Баскаков. Одна из замечательных традиций советского кино — тесная, неразрывная связь с огромной многомиллионной аудиторией. Основоположники советского кинематографа всегда обращали свое творчество к массам. О зрительской аудитории думал Эйзенштейн, Пудовкин с гордостью писал о зрителе, который ищет в кино не только развлечение, а любит работу художника, готов в любую минуту помочь творцу, поощряет и восторженно хвалит, если работа удалась, и жестоко критикует, если он с работой не справился. Престиж кино в нашей стране высок. Тем не менее надо добиваться более точного адреса фильма, большей его увлекательности, интересности, а для этого надо глубоко изучить весь комплекс проблемы «Кино и зритель».

— Лучшие произведения советского киноискусства, как указывал в своем приветствии Всесоюзному кинофестивалю в г. Риге Л. И. Брежнев, «обогащают социальное мышление народа, его историческую память, действенно помогают воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активно противостоят идеологии империализма и буржуазной морали». Необходимо изучать и поддерживать все яркое, ценное, талантливое, выявляя и то, что тормозит движение искусства. Все это могут и должны делать теория и критика, озабоченные дальнейшим укреплением идейно-художественного потенциала нашего киноискусства.

Слово предоставляется киномеханику Слонимского района Белоруссии **О. И. ЖОЛУДЬ.**

— Примерно четвертая часть сельских киномехаников нашей республики в прошлом году рапортовали о досрочном выполнении плана двух лет пятилетки к 60-летию Великого Октября. Республика в целом и наш Слонимский район успешно выполнили плановое задание юбилейного 1977 года. Я лично дала обязательство выполнить задание трех лет пятилетки к первой годовщине принятия новой Конституции СССР.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению культурного обслуживания сельского населения» было воспринято нами с большим воодушевлением. Как боевая задача прозвучали для нас слова Леонида Ильича Брежнева, сказанные им на декабрьском Пленуме ЦК КПСС, о том, что сегодня надо работать лучше, чем вчера, завтра — лучше, чем сегодня.

Я работаю киномехаником сельского стационара в деревне Межевичи. Каждый день вместе с мужем, моим помощником, прихожу в клуб. Кажется, за 16 лет работы мы хорошо изучили запросы и пожелания односельчан. Но всякий раз, прежде чем провести очередной сеанс, приходится как бы начинать заново: определить, удобное ли выбрано для демонстрации время, учесть заинтересованность людей в том или ином кинофильме, подумать о том, не помешает ли просмотру передача телевидения.

Известно, что интерес к фильму во многом зависит от организации пропаганды и рекламирования. Жители нашей деревни имеют возможность заблаговременно познакомиться с кинорепертуаром, выбрать для себя кинофильм. На рекламных стендах мы вывешиваем афиши, стараемся дать наиболее полную информацию о картине. Показ лучших советских фильмов проводим торжественно.

Как легко и приятно бывает киномеханику, когда после просмотра люди уходят с хорошим настроением, благодарят за доставленную им радость. Но немало еще попадает к нам фильмов слабых, поверхностно отображающих современную жизнь. И конечно же, обидно видеть после сеанса разочарованные, огорченные лица. Такие фильмы не спасет никакая реклама.

В конце своего выступления О. И. Жолудь обратила внимание на то, что киномеханикам далеко не всегда удается проводить киносеансы на высоком техническом уровне, так как качество пленки продолжает оставаться низким. Цветные же фильмокопии поступают на село в сплошном коричневом цвете. В сельскую местность фильмы приходят после городского проката в таком изношенном виде, что не может быть и речи о их полноценном по-

А. Н. Митта

А. А. Абдуллаев

И. В. Макарова

казе. Нельзя поэтому не поддержать высказанные в докладе Ф. Т. Ермаша соображения о необходимости технически решить вопрос продления жизни фильмокопий.

Продолжая разговор о взаимоотношениях кино и зрителя, режиссер **А. Н. МИТТА** поставил в прямую связь с проблемой зрительского успеха проблему жанров в нашем кино. Сейчас проблема жанров, сказал он, перемещается с периферии нашего внимания в его центр. Сегодня уже нельзя игнорировать жанровую природу фильма, не учитывать ее при долгосрочном планировании жизни кинематографа.

Между тем на киностудиях часто сталкиваешься с какой-то боязнью жанровой определенности, с непониманием того, что разработка редких жанров и четкие жанровые границы уже являются в какой-то мере залогом будущего интереса к фильму. Комедия, мелодрама — это жанры сугубо зрительские, нельзя относиться к ним снисходительно, надо их всячески культивировать.

Можно понять иной раз, заметил оратор, причину популярности картины, не обладающей высокими художественными достоинствами. Бывает, что в ней уже изначально заложена «формула успеха», то есть предусмотрены те факторы, те качества, которые, без сомнения, привлекут внимание зрителей. В буржуазном кино тоже есть эта «формула успеха», но там она, как правило, предусматривает дешевую сенсационность, у нас же она должна носить принципиально иной характер, но думать о ней постоянно должны и практики и теоретики киноискусства.

Затронув вопросы подготовки режиссуры, «вхождения» режиссера в студийное производство, А. Н. Митта высказал тревогу по поводу того, что порой на студиях невольно поддерживается, как он выразился, «климат бездарности». Приходит не очень подготовленный к самостоятельной постановке человек, но от ассистентской работы он отказывается и начинает прилагать все усилия к тому, чтобы ему дали картину. В результате пришелец «выбиваст» постановку, благополучно проваливает фильм и... берется за следующий. Если же картина такого режиссера, поставленная на весьма, мягко говоря, невысоком художественном уровне, по тем или иным причинам все же пользуется у части зрителей успехом, то этого режиссера уже не остановишь, не переведешь на рельсы иной, более близкой к подлинному искусству дороги, такой дебютант весь во власти холодного стандарта, привыч-

А. В. Фурдуев

ных схем. Подобная практика, считает оратор, содержит в себе опасный микроб депрофессионализма.

Председатель Госкино Узбекистана **А. А. АБДУЛЛАЕВ** отметил, что вместе со всей многонациональной советской кинематографией узбекское кино стремится стать достойной художественной и документальной летописью героических дел народа, самоотверженно и вдохновенно строящего коммунизм. Продолжая славную традицию создания историко-революционных лент, фильмов о Великой Отечественной войне, узбекские кинематографисты все чаще обращаются к изображению жизни и труда своих современников, исследуют богатый и сложный внутренний мир советского человека, поднимают актуальные морально-этические проблемы. Тематика наших фильмов, уровень лучших картин говорят о том, что деятели узбекского кино стараются идти в ногу с быстро развивающейся, постоянно обновляющейся жизнью страны.

Все это непосредственно связано с желанием наиболее полно реализовать Постановление ЦК КПСС о дальнейшем развитии советской кинематографии.

В последнее время заметно улучшилась деятельность сценарно-редакционных коллегий киностудий республики. Члены коллегий стали более взыскательно подходить к подготовке киносценариев, активнее руководить творческим процессом, заботиться о том, чтобы в студийных планах нашли отражение важные темы современности и революционного прошлого народа. Практика перспективного планирования помогла укрепить связи с писательской организацией, предусмотреть экранизацию наиболее значительных литературных произведений.

В то же время мы понимаем, подчеркнул А. А. Абдуллаев, что проделана только часть работы, что немало еще предстоит сделать для повышения уровня, и идейного, и художественного, наших фильмов. Ведь, к сожалению, еще появляются картины, не проникнутые глубокой мыслью, не согретые страстным, взволнованным отношением их авторов к изображаемому предмету, не проникнутые пафосом героического, созидательного труда советского народа.

Хорошо, что наши кинематографисты, особенно молодые, активно ищут новые средства выразительности, новые формы подачи жизненного материала. Но истинно положительные результаты этот процесс может дать только тогда, когда поиски формы находятся в прямой зависимости от идейного содержания произведения, сопряжены с его общей мыслью. Однако не всегда ощущается эта живая связь, иной раз творческие искания односторонни, идут лишь в сфере формальных приемов.

Нельзя не обратить внимания и на то, что, искренне желая максимально приблизиться к жизни, выразить свои реалистические позиции, некоторые художники прибегают к так называемому «жесткому» отображению действительности. На практике это оборачивается обедненным, недиалектичным изображением жизни и человеческих отношений; «натуральный» показ тех или иных явлений в таких случаях лишает фильм обобщенного взгляда, необходимой глубины.

Главная наша задача — создавать хорошие фильмы, несущие правду о жизни советского общества, о советском человеке. Не менее важна и другая — донести эти фильмы до са-

мого широкого зрителя, до жителей не только больших городов, но и отдаленных уголков страны, кишлаков, горных селений, рабочих поселков. Для этого необходимо интенсивное строительство новых типовых кинотеатров, особенно на селе. Другой важный фактор — развитие сети кинопередвижек, о недостатках которой писала недавно газета «Правда». Дефицит с автотранспортом мешает нам сегодня нормально организовать кинообслуживание сельского населения.

Узбекские кинематографисты, работники кинофикации и кинопроката, заключает А. А. Абдуллаев, сделают максимум для того, чтобы каждый наш фильм стал достойным вкладом в интернациональную социалистическую культуру, чтобы зрители всех районов республики имели возможность постоянного, живого контакта с киноискусством.

Выступает актриса **И. В. МАКАРОВА.**

— В 1900 году в Ярославле, на торжествах по случаю юбилея волковского театра, говоря об ужасающих социальных и материальных условиях провинциальных актеров, делающих свое большое культурное дело, А. И. Южин-Сумбатов мечтал о том времени, когда русский актер, образованный и обеспеченный, пробьет себе в обществе то место, на которое он имеет полное право — место общественного и государственного деятеля. Когда он, рука об руку с русским драматическим писателем, создаст тот национальный театр, в котором русская жизнь сольется с вечными идеалами человечества, не утрачивая своего национального народного духа.

С появлением и развитием кинематографа актер получил аудиторию, о которой не мог и мечтать. Общественная миссия с о в е т с к о г о актера неизмеримо выросла, обрела принципиально новые качества. В нашей стране необычайно высок авторитет киноактера, его везде принимают с радостью, от него ждут живого слова, ждут ответов на многие жизненные вопросы. Интересует сама л и ч н о с т ь актера.

Однако, замечает далее И. В. Макарова, творческая судьба артиста кино порой оказывается в противоречии с такой всенародной популярностью и любовью. Даже у самых талантливых, крупных киноактеров нет возможности осуществить свою творческую мечту, нет, как правило, возможности творческого выбора. Актер находится в пассивном, зависимом положении, он лишен инициативы в определении своего репертуара. Мы с большим уважением относимся к профессии режиссера, знаем, как она сложна и ответственна, и принимаем командные позиции режиссера, когда они продиктованы талантом, художественным опытом, вкусом, профессиональным умением. Но сколь часто эти позиции занимаются не по праву, как часто отсутствие подлинно творческого поиска, банальность художественного мышления приводят к стереотипному выбору актера, по принципу типажа. А ведь от того, как используется актер — и в каждом данном фильме, и в производственных планах студий, — во многом зависит качество наших фильмов, качественный уровень кинематографа в целом.

Театральный актер, успешно сыграв премьеру, может потом играть эту роль долгие годы. Киноактер прощается с ролью на премьере фильма. И чем лучше роль, тем горше расставаться с нею — неизвестно, что тебя ждет впереди. Ведь хорошая роль почти всегда возникает случайно. Не это ли положение шаткости, неясности творческих перспектив, жажда истинного творчества заставили некоторых актеров приобрести новую, режиссерскую профессию? Представьте себе, что Евгений Матвеев, Леонид Быков, Никита Михалков, Николай Губенко, Станислав Любшин и другие актеры сыграли бы только те роли, которые предложил им кинематограф, — зрители никогда не увидели бы их многие первоклассные актерские работы, ставшие возможными именно потому, что осуществлению актерских потенций, актерских мечтаний всех этих талантливых людей помогло их превращение также и в режиссеров.

И. В. Макарова уделила большое внимание производственным условиям работы актера в кино, необходимости создать на киностудиях спокойную, уважительную атмосферу, способствующую их творческому труду.

Завершивший прения директор Научно-исследовательского кинофотоинститута **А. В. ФУРДУЕВ** отметил взаимообогащающую роль сотрудничества ученых с творческими работниками кино. Укрепление этих связей, подчеркнул он, помогает ускорить научный поиск, способствует более эффективному внедрению и использованию новой техники.

А. В. Фурдуев рассказал о том, что делается коллективом института для того, чтобы оснастить студии страны современной кинотехникой, какие работы предусмотрены в перспективе.

С заключительным словом выступил председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш, который, подводя итоги совещания, подчеркнул, что в подавляющем большинстве выступлений заключалось правильное, точное понимание задач, которые ставит перед кинематографом партия, а это является залогом того, что кинематографисты смогут достойно их выполнить.

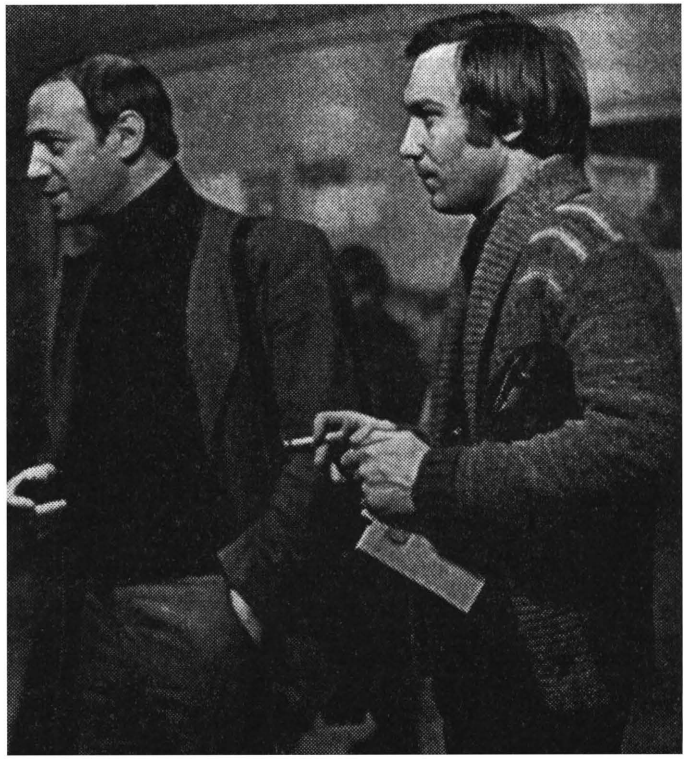
●

Участники совещания направили Приветственное письмо Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза, Генеральному секретарю ЦК КПСС, Председателю Президиума Верховного Совета СССР товарищу Леониду Ильичу Брежневу.

В письме говорится:

— Мы, участники Второго Всесоюзного совещания кинематографистов, обращаемся со словами сердечной благодарности к ленинскому Центральному Комитету, Политбюро ЦК, лично к Вам, дорогой Леонид Ильич, за неустанную заботу о развитии многонациональной кинематографии нашей Родины.

В перерыве между заседаниями. И. Л. Авербах и О. И. Янковский



Поистине историческим для судеб советской кинематографии стало Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972 г.). В минувшее пятилетие значительно поднялся идейно-художественный уровень советского кино, на экраны вышли фильмы, получившие широкое общественное признание, что явилось результатом стремления работать так, чтобы каждое кинопроизведение отвечало возросшим требованиям советских зрителей, идейным и творческим критериям, которые выдвигает партия перед кинематографистами.

Высокая оценка, данная на XXV съезде КПСС деятельности советской творческой интеллигенции и, в частности, работникам кино, задачи, поставленные съездом перед мастерами искусства, Ваши, дорогой Леонид Ильич, неоднократные обращения непосредственно к нам, деятелям советского кино, ко всем прогрессивным кинематографистам мира явились для нас замечательным стимулом в работе, в творческих усилиях по достойному отражению героической истории нашего государства, труда и подвигов советского человека, его духовного облика, утверждению высоких идейных и нравственных ценностей развитого социалистического общества, советского образа жизни.

С чувством высокой ответственности мы восприняли Ваши, дорогой Леонид Ильич, слова о том, что лучшие произведения советского кино «обогащают социальное мышление народа, его историческую память, действенно помогают воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализма, активно противостоят идеологии империализма и буржуазной морали».

Мы хорошо понимаем, что в обстановке обострения идеологической борьбы, когда силы империализма и реакции, объявляя себя на словах защитниками прав человека, фактически ведут атаку на главные гуманистические ценности, а буржуазное искусство возводит в принцип разрушение личности, культ насилия и аморальности, на советское искусство возлагается высокая миссия защищать и укреплять подлинные нравственные ценности, создавать произведения, исполненные веры в человека, отражающие духовное богатство социалистического общества — высшего достижения мировой цивилизации.

Утверждение высоких духовных идеалов, пафоса жизни нашего общества, основанного на самых справедливых, гуманных и разумных началах, интернационализм и патриотизм — все это составляло и составляет сущность лучших произведений киноискусства социалистического реализма. Мы будем и впредь укреплять и развивать эти исключительно плодотворные традиции многонационального советского кино, всегда помня о своей ответственности перед партией и народом.

Шестьдесят победных лет Советской власти, увенчанные эпохальным документом — новой Конституцией нашей страны, — неиссякаемый родник для творчества. В трудах и битвах, в радости побед и горечи испытаний, на всех этапах жизни нашей страны кинематограф, названный В. И. Лениным важнейшим из искусств, шел вместе с народом, и сегодняшнее время великих свершений навеки запечатлено в произведениях советских кинематографистов, несущих нынешним и грядущим поколениям зримую правду о наших днях, о советском человеке — строителе коммунистического общества.

Для нас, советских кинематографистов, большая честь быть помощниками партии в деле коммунистического строительства, формирования мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов советских людей. Быть достойными времени и своей многомиллионной аудитории, выражать средствами киноискусства волю народа, его интересы, мысли и чувства, ставить вопросы, вызывающие широкий общественный отклик, — в этом все мы видим свой почетный долг и обязанность.

Специфика кинозрелища предполагает коллективное восприятие произведения искусства, одновременное приобщение десятков, сотен, тысяч зрителей, собравшихся в кинозале, к тому идейному и нравственному потенциалу, которым обладает художник. Это высокая трибуна, с которой он обращается к своему

народу. В воспитании коллективизма, в выработке единых идейно-нравственных принципов видится нам и специфика работы кинематографиста, и его особая гражданская и профессиональная ответственность перед временем.

Мы благодарны партии и Советскому правительству за ту обстановку постоянной заинтересованности в развитии культуры и искусства, за благоприятствующую творческой работе атмосферу дружеской поддержки и принципиальной требовательности, которые способствуют идейной сплоченности наших рядов, оказывают всемерное содействие творческим поискам, полному выявлению индивидуальности художника. Благодаря заботе партии и правительства сегодня значительно укреплена производственная база советской кинематографии, усовершенствована система морального и материального стимулирования в создании кинопроизведений высокого идейно-художественного качества, успешно проводится работа по профессиональному и идейно-эстетическому воспитанию и постоянной поддержке творческой молодежи.

Все это заставляет нас, советских кинематографистов, относиться к своей работе с повышенной требовательностью, прилагать новые усилия к тому, чтобы на экраны выходило больше фильмов высокого художественного качества, убедительных по содержанию, ярких по форме, пользующихся поддержкой зрителей.

Вы, дорогой Леонид Ильич, назвали кино «влиятельной силой общественного развития», и потому мы понимаем всю меру нашей ответственности, ибо эта сила должна служить духовному воспитанию советских людей, борьбе за коммунизм.

Второе Всесоюзное совещание кинематографистов подвело итоги работы последних лет, проанализировало как успехи советского кино, так и имеющиеся недостатки, наметило конструктивные пути дальнейшего развития многонационального советского кинематографа. Советские кинематографисты, как и весь советский народ, активно трудятся над выполнением решений XXV съезда КПСС. Мы заверяем Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, Вас, дорогой Леонид Ильич, что все свои силы, мастерство, творческое вдохновение мы посвятим верному служению народу, борьбе за коммунистические идеалы, новому умножению успехов советской кинематографии.

Фото В. Кузнецова, Н. Малышева

А. Малый,

главный редактор Дальневосточной студии кинохроники

После памятной поездки

Особое, трепетное внимание страны, народа, партии к советским землям на Дальнем Востоке уходит корнями в далекие и близкие первые годы революции. Истоки его — в наступательном порыве Красной Армии, громившей «верховного правителя» Колчака, в отчаянном геройстве дальневосточных партизан — шахтеров Сучана, крестьян Приморья и Приамурья, охотников Якутии, — не дававших покоя интервентам, белобандитам Семенова, Унгерна, Пепеляева, прославившихся в штурмовых ночах Спасска и Волочаевских днях, воспетых народом в песню. Истоки его — в пружинно-сжатой энергии слов Владимира Ильича Ленина, которые прозвучали на весь мир, когда, сметя со своей земли чужестранных захватчиков, советские полки «на Тихом океане свой закончили поход»: Владивосток далеко, но, ведь, это город-то нашенский! Конечно же, крылатая фраза вождя относилась ко всему богатейшему, разнообразному, не имеющему в мире аналогов Дальнему Востоку России. Ленинская традиция заботы о «далеком, но нашенском» крае нашла зримое, реальное продолжение в напряженном марше первых пятилеток — в сверхчеловеческих усилиях молодых энтузиастов, возводивших в глухой тайге город мечты — Комсомольск-на-Амуре, в ледовых эпопеях «Сибирякова», «Садко», «Челюскина», пробивавших северный морской путь на Восток, в железной стойкости бойцов Особой Дальневосточной Василия Блюхера, в рождении Тихоокеанского флота, ставшего гордостью и предметом особой заботы всего нашего народа, в изумивших мир беспосадочных перелетах Чкалова и Гризодубовой и в бесчисленных подвигах геологов, вскрывавших сокровища подземных кладовых, в размахе движения хетагуровок.

Традиция эта развивалась и в послевоенные годы. С беспримерной глубиной и размахом продолжилась она в последнее десятилетие, несравненно увеличив экономический и духовный потенциал Дальнего Востока, превратив его усилиями партии и трудящихся в процветающий, динамичный край, достойный своих природных богатств, своих мужественных и упорных людей, своего географического и политического места на карте страны и мира. Дальний Восток сегодня — это развитая, многоотраслевая промышленность, мощные торговый и рыболовный флоты, гигантские, мирового масштаба порты, стройка века — БАМ, один из самых больших в стране Дальневосточный научный центр СО Академии наук СССР, неузнаваемо изменившиеся города — Владивосток и Хабаровск, Николаевск-на-Амуре и Благовещенск, Магадан и Находка, Южно-Сахалинск и Петропавловск-Камчатский с их комфортабельными жилыми районами, вузами, театрами, это полтора десятка курортов, богатые колхозы и совхозы. Дальний Восток сегодня — это бурная, творческая, созидательная жизнь, исполненная исторического оптимизма. Дальний Восток сегодня — цитадель развитого социализма и мира на восточной оконечности Евразии, форпост ленинской политики разрядки, «большие ворота» взаимовыгодного экономического сотрудничества СССР со странами Америки и Азии.

И вот — историческая поездка Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева по Сибири и Дальнему Востоку.

...То были поистине яркие и незабываемые дни! Весенние апрельские ветры, примета пробуждающейся природы, словно бы соединились с радостным волнением людских сердец, открывавшихся дорогому гостю.

Горячие встречи на вокзалах и в аэропортах... Появление Л. И. Брежнева в цехах заводов, на строительных площадках, в воинских частях и на боевых кораблях, дружеские, сердечные разговоры с рабочими и обстоятельные совещания с партийными и хозяйственными руководителями... Точные вопросы, отмечавшие внушительную эрудицию во всем, что касается края, — от сложных проблем до житейских нужд, вопросы, которые подталкивали собеседников к столь же точным и откровенным ответам... Глубокие указания и четкие, конкретные рекомендации Л. И. Брежнева по самым кардинальным, животрепещущим и программным проблемам, жизненно важным для развития региона, определяющим темп и ритм его перемен... Неотразимое воздействие на всех и каждого личного обаяния Леонида Ильича, его сердечности и товарищеской простоты, мягкого юмора, ясно ощущаемой глубины и значительности его натуры в сочетании с трезвой деловитостью, большевистской хваткой и неисчерпаемой верой в людей.

Все это всколыхнуло и подхватило миллионы людей, словно на океанской волне, принесло им глубокие и радостные переживания, подъем духа, истинный праздник ума и сердца, которые трудно передать словами: любое слово кажется здесь либо обыденным, либо излишне пышным...

Хочется еще добавить, что сегодняшний облик Леонида Ильича дополнялся и завершался в нашем сознании чертами боевого комиссара Брежнева, чей привлекательный образ вставал со страниц опубликованной уже к тому времени «Малой земли»...

Все, что ни делал руководитель партии и страны во время своей поездки, все, что он ни говорил, манера его поведения и общения с людьми, рядовыми тружениками и ответственными работниками, каждый шаг и любое слово были отмечены явственной печатью присущего ему лично стиля работы — того самого стиля, который он сам столь впечатляюще, с врезающимися в память примерами, описал в своей книге «Возрождение».

Эти черты характера удачно — емко и просто — обрисовал выступивший в снятом нашей студией фильме «Леонид Ильич Брежнев на Дальнем Востоке» электрослесарь завода «Дальдизель» В. Михайлов: «Всем нам, рабочим, очень понравилось то, что товарищ Брежнев беседовал с руководящими работниками, с рабочим классом в спокойной, дружеской обстановке, глубоко анализировал работу наших предприятий, интересовался всеми делами, проявляя глубокую непосредственную заботу о рабочем человеке, о советском человеке».

Леонид Ильич высоко оценил самоотверженный, вдохновенный труд сибиряков и дальневосточников, всего советского народа, направленный на мощное развитие зауральских территорий страны — гигантского региона с блистательным будущим; на развитие, которое позволит включить в баланс социального и экономического прогресса советского общества поистине бескрайние резервы. «Совсем недавно, во время поездки по Уралу, Сибири и Дальнему Востоку, — говорил Л. И. Брежнев на XVIII съезде комсомола, — я с огромным удовлетворением мог еще раз воочию убедиться, какие замечательные люди трудятся в этих богатейших, но во многом еще суровых краях, какая там великолепная молодежь. Можно сказать, что она согревает климат этих мест теплом своих преданных сердец...»

«Если сказать кратко, с чем мы пришли к третьему году пятилетки, — подчеркнул Леонид Ильич на совещании первых секретарей крайкомов и обкомов партии Дальнего Востока, — то это немалые успехи, которые партия может занести в свой актив».

Встречи Леонида Ильича с трудящимися, его выступления и советы, одарив всех нас новым зарядом творческой энергии и бодрости, стали для сибиряков и дальневосточников конкретной и вдохновляющей программой действий.

Захватывающие перспективы, раскрытые перед нашим краем, приобрели после поездки Генерального секретаря ЦК партии, Председателя Президиума Верховного Совета СССР особенно четкие очертания.

Стратегическая концепция, им начертанная, основана на решениях XXV съезда КПСС и декабрьского (1977 г.) Пленума ЦК партии. Суть ее товарищ Брежнев сформулировал на XVIII съезде комсомола, указав, что «эффективность и качество — понятия очень широкие. Они включают в себя и такие основополагающие элементы, как наиболее рациональное размещение производительных сил, совершенствование общегосударственного планирования, комплексный подход к решению крупных экономических проблем... Сами наши стройки стали во многом иными. Сегодня это уже не только отдельные стройки-гиганты, но и целые громадные географические районы».

Что означает эта концепция применительно к будущему нашего района? Из указаний и советов Л. И. Брежнева она вырисовывается так: комплексный, системный, программно-целевой подход к социальному и экономическому планированию; равномерное размещение производительных сил края; совершенствование межрайонных связей, устранение встречных перевозок грузов; концентрация капитальных вложений на строительстве наиболее важных народно-хозяйственных объектов; подъем сельского хозяйства на индустриальной основе путем концентрации и специализации с учетом природных и социально-экономических условий; увеличение производства продукции на экспорт; развитие всех видов транспорта и портов; повышение жизненного уровня населения — более полное удовлетворение спроса на продукты питания и другие товары; широкое жилищное строительство и расширение сферы сервиса; сочетание экономического развития с эффективной охраной среды обитания, то есть — земель, вод и воздуха, редчайшей природы, флоры и фауны Дальнего Востока, распростершегося от ледяных торосов Уэлена, через вулканы и гейзеры Камчатки, приамурскую тайгу, до субтропиков Посьета...

●

В программе, намеченной Л. И. Брежневым для Дальнего Востока, покоряют поистине глобальный размах, строго научный историзм подхода к проблемам края, органически сплавленные с критическим взглядом, с сосредоточением внимания прежде всего на нерешенных вопросах.

Особое значение в этом смысле имело совещание первых секретарей крайкомов и обкомов КПСС Дальнего Востока, где и Леонид Ильич Брежнев, и руководители партийных комитетов региона по-деловому исследовали «узкие» места. Речь шла о необходимости до минимума свести различного рода потери в народном хозяйстве, о трудностях с железнодорожным транспортом, о нетерпимых недостатках с вывозкой леса, когда он лежит на станциях по два-три года, гниет, а промышленности не хватает лесоматериалов, о несвоевременном вводе в эксплуатацию предприятий и незавершенности строительства, о неполном использовании производственных мощностей и необходимости советоваться с передовиками производства, как лучше мобилизовать внутренние резервы, о том, что нужно сделать, чтобы снизить текучесть рабочей силы и закрепить кадры на Дальнем Востоке, о необходимости большего размаха жилищного строительства, о том, что надо развивать сельское хозяйство с тем, чтобы максимально удовлетворять потребности в мясе, молоке, овощах за счет собственного производства.

Разговор на совещании шел по-большевистски прямой и острый. «Я понимаю, — отметил Леонид Ильич, — что это было продиктовано прежде всего желанием исправить имеющиеся недостатки».

К нерешенным вопросам Л. И. Брежнев привлекал внимание повсюду, где он встречался с людьми, выступал, давал советы.

Он, например, призвал трудовые коллективы серьезно и самокритично подумать над тем, что в их среде, наряду с ударниками, есть работники, не выполняющие норм, не берегущие народное добро, прогульщики и бракоделы. Устранить такие позорящие честь края фак-

ты — высокое рабочее право, гражданский долг всех и каждого.

Не секрет, что во многих местах еще распространено стремление организовывать отдельные производственные рекорды вместо того, чтобы наладить успешную ритмичную работу всего участка, цеха или завода, а зачастую — просто-таки в ущерб такой нормальной работе. Против такой «показухи» и были направлены слова Леонида Ильича: «Сила и эффективность социалистического соревнования на нынешнем этапе не в отдельных, пусть даже высоких достижениях и рекордах, а в том, чтобы каждый коллектив работал без отстающих, четко и слаженно. Только так мы сумеем соблюдать во всех звеньях народного хозяйства высокую производственную и плановую дисциплину, находить и использовать все новые резервы, повышать качество конечной продукции».

Убежден, заявил товарищ Л. И. Брежнев, что партийные, советские и хозяйственные организации используют полнее резервы, которыми располагает Дальний Восток, и будут приумножать богатства нашей страны, досрочно выполняя задания пятилетнего плана. Так Леонид Ильич указал на г л а в н ы й рычаг, который способен ускорить ход дела, эффективно его совершенствовать.

...Новый этап в развитии и осуществлении традиции заботы о систематическом освоении ресурсов Сибири и Дальнего Востока, завещанной основателем нашей партии и государства, берет разгон...

●

Во всем, что говорилось во время поездки Л. И. Брежнева по Сибири и Дальнему Востоку, мы, дальневосточные кинематографисты, видели отражение, словно в зеркале, наших собственных проблем и задач. Особенно выпукло, рельефно встали они перед нами потому, что коллективу нашей студии выпало создать документальный фильм «Леонид Ильич Брежнев на Дальнем Востоке», о котором я уже упоминал. Не нужно говорить, что это поручение все мы приняли с чувством огромной радости, гордости и ответственности.

Миссия нашего публицистического цеха экранного искусства — вести прямой кинорепортаж из жизни. И вот, ведя такой репортаж в дни поездки Леонида Ильича, мы поняли вдруг, что, фиксируя для современников и потомков это событие, открываем новую главу кинолетописи о своем любимом крае — советском Дальнем Востоке. Как же глубоко обязаны мы проникать в суть явлений, в их тенденции и противоречия, в человеческие судьбы, как настойчиво должны будить мысль зрителя, помогая ему силой художественных образов глубже понимать смысл эпохи, в которую все мы живем!..

Истины ради следует сказать, что открываем мы эту новую главу не на пустом месте, не вдруг. У нас, дальневосточных документалистов и кинохроникеров, есть на «текущем счету» некоторые «накопления». И прежде всего это относится к фильмам, чьи авторы стремились создать, в меру сил и способностей, кинопортреты своих современников-земляков — людей выдающихся и рядовых, исполненных патриотизма, гражданственности, чувства долга, широты мышления, доброты души. Из числа таких лент мне хотелось бы напомнить картины — «Здесь отчизна моя», «Дорога сильных», «Подвиг на островах», «Секретарь горкома», «Из рода Эквекинот»... Запечатленные ими штрихи людских судеб как бы складываются в тип дальневосточного характера — замечательного характера, чьи прекрасные свойства, чей талант и трудолюбие раскрываются и расцветают в условиях суровой и прекрасной природы края.

К таким лентам принадлежат и киноочерк режиссера Ф. Фартусова и операторов Л. Садковой и Ю. Михлика «Татьянина дорога» (о депутате Верховного Совета РСФСР, делегате XVIII съезда ВЛКСМ Т. Васиной), и фильм «Авторитет» — о бригадире судоремонтников, делегате XXV съезда партии из Советской Гавани Валентине Чекмареве (режиссер А. Герасимов, оператор С. Эпштейн), и картины Т. Васильевой о талантливом монтажнике-мостостроителе Евгении Ставицком, Г. Лысякова — о Викторе Курьяновиче, знаменитом картофелеводе, Герое Социалистического Труда, вырастившем высокие урожаи в суровых

природных условиях Камчатки... Намечаем создать ленту о председателе президиума Дальневосточного научного центра академике Н. Шило, замечательном ученом, человеке, страстно влюбленном в Дальний Восток.

И впредь мы будем снимать кинопортреты людей нашего края. Ориентиром тут для нас стали слова, сказанные Л. И. Брежневым на встрече с рабочими и первостроителями Комсомольска: «...самое главное богатство Комсомольска — это его люди: рабочие, инженеры, учителя и студенты — неутомимые труженики, настоящие патриоты своего края, преданные делу партии, делу народа».

Да кому, как не кинодокументалистам, знать это: рядом с нами живут и работают тысячи людей, чьи будни достойны экранного воплощения. Но нужна особая пристальность взгляда, искусство человеческого общения, особое гражданское и художественное чутье, чтобы в калейдоскопе повседневности заметить своего героя, уловить в нем главные черты настоящего и будущего. А как еще часто мы выбираем «путь, чтобы протоптанней и легше», фиксируя уже известное, лежащее на поверхности, вместо того, чтобы не жалеть труда для поиска новых, еще неизвестных героев, рождающихся в гуще жизни...

И в этой связи хочу напомнить случай при посещении Л. И. Брежневым Иркутского депо, о котором он рассказал на совещании во Владивостоке: «Рабочий-рационализатор изобрел приспособление, которое повысило производительность труда в два раза. Об этом мне рассказал сам рабочий. Так что беседовать с рабочими, прислушиваться к ним, вникать в то, что они говорят, — большое дело и нужное».

Вот образец истинно партийного отношения к людям! И — урок нам, кинодокументалистам. Какой интересный публицистический фильм можно бы снять, положив в основу этот откровенный разговор рабочего с руководителем страны!..

Значительное место занимает в нашей работе тема социалистического соревнования. И это закономерно. Ведь трудовое соперничество — мощный фактор в осуществлении программы партии по освоению восточных территорий Союза. Документальное кино призвано, отразив опыт лучших, сделать его достоянием масс. Такую задачу, кстати, ставили перед собой и авторы ленты о монтажнике Ставицком. Он заинтересовал нас не только профессиональной сноровкой, но и государственным складом мышления. Ныне Евгений вместе с коллегами передает свой опыт строителям других мостов на трассе БАМа, существенно сокращая тем самым сроки их сооружения. Мы надеемся, что наша картина поможет строителям в этом важном деле.

Соцсоревнованию посвящены будут и два фильма, которые сейчас делаются. Первый снимал Г. Фомин — он для этого три месяца пробыл в море, на борту лучшего рыболовецкого сахалинского траулера «Мыс Сенявин», идущего в авангарде соревнования; во втором пойдет речь о качестве товаров народного потребления, что производят соперничающие предприятия Хабаровска, Владивостока и Благовещенска. Нас вела мысль Леонида Ильича о том, что дальнейшее освоение Дальнего Востока немыслимо без создания полноценных условий жизни для людей.

В поле зрения старались мы держать и опыт партийных комитетов краев и областей региона, стремящихся создать в трудовых коллективах благоприятный нравственный климат, руководящих поиском эффективных форм морального стимулирования участников соревнования. Сейчас мы приступаем к работе над картиной, в которой сделаем попытку осветить этические аспекты трудового соперничества на опыте коллектива судостроительного завода имени Ленинского комсомола в Комсомольске-на-Амуре.

Сколь действенной может быть документальная киноленты, позволю себе показать на одном примере. А. Личко, оператору картины «Новоселье», рассказывающей о начале пути отряда «Донбасс», посланного на БАМ комсомолом Украины и прибывшего сооружать в тайге город Ургал, как и автору этих строк, довелось присутствовать на «премьере», где зрителями были сами герои ленты. А год спустя мы отправились снимать «новых» новичков — ребят из молдавского отряда и захватили с собой

«Новоселье». Приехали поздно. Однако парторг отряда Н. Я. Чубатый сразу же устроил просмотр в палатке. Погас экран — и зрители обступили нас, расспрашивали о здешних морозах и ветрах, восхищались «донбассовцами», благодарили за картину. Наутро начальник мостопоезда И. А. Панов, собрав бригадиров, сказал:

— Видели вчера «Новоселье»? Тяжело было соседям, ничего не скажешь. Зима здесь суровая. Чтобы не застала нас врасплох, давайте-ка по-новому обстоятельно поразмыслим, как ее встретить...

Это ли не лучшая благодарность кинопублицистам!

Не упускаем мы из вида и оперативную информацию. Используя все возможности короткого метража, мы начали и продолжаем экранную трудовую перекличку рабочих коллективов Дальнего Востока. Создан спецвыпуск киножурнала «Дальний Восток», посвященный борьбе за качество изделий на двух соревнующихся предприятиях — «Дальдизель» и завод энергетического машиностроения, эффекту внедрения львовской системы управления качеством, творческому содружеству ученых, конструкторов и рабочих. Следующие два спецвыпуска расскажут о борьбе за качество в коллективах Хабаровского и Приморского краев, Амурской области, заключивших договор о соцсоревновании. Журнал постоянно ведет рассказ о ходе сооружения БАМа, в нем широко используются новые рубрики «Наш современник» , «Информация и прогресс», «Ученые ДВНЦ — производству», «В поиске — новаторы»...

Мы разработали, а Госкино Российской Федерации утвердило перспективный план производства документальных фильмов о строящейся Байкало-Амурской магистрали. Мы возлагаем на него немалые надежды.

И все-таки, и все-таки... Рассказал я о творческом багаже нашей студии — и вижу: как же мало мы сделали, в каком огромном долгу мы, кинодокументалисты, перед своими землякамидальневосточниками, перед зрителями нашей страны, столько сил и средств вкладывающей в комплексное развитие нашего края!

Поездка на Восток Генерального секретаря ЦК партии, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева, привлекшая всеобщее внимание к судьбам Сибири и Дальнего Востока, заставила нас, работников кинопублицистики, критически отнестись к своей работе, сопоставить и соизмерить диапазон и уровень нашей творческой продукции с масштабами свершений трудящихся края, с размахом дел, преобразующих Дальний Восток...

Да, поняли мы, кинопортреты и киноочерки о людях края — важный и нужный жанр документального экрана. Хочется верить, что нам удастся расширить плацдарм поиска и художественного исследования облика героя нашего времени, работающего на переднем крае обновления и развития востока земли советской.

Да, картины об опыте соревнования необходимы. Но многие ли из них по-настоящему аналитичны? Не слишком ли часто показ трудового соперничества и его участников поверхностен, «назывателен», иллюстративен?

И главное: почему наш документальный экран малопроблемен, робок в раскрытии сложностей и противоречий, недоработок и просчетов, мешающих строительству завтрашнего дня на дальневосточной земле?

Обдумывая и изучая рекомендации и указания Леонида Ильича, данные им сибирякам и дальневосточникам, соотнося их с творческой миссией кинопублицистики и долгом нашей студии, мы пришли к такому заключению: нам необходимо выйти на качественно новый уровень художественного постижения действительности. Мы заново пересматриваем ныне наши творческие планы и наметки в свете советов Леонида Ильича Брежнева. У нас нет сомнений, что любую тему, любой сюжет, любое явление, тенденцию, событие, процесс, проблему надо раскрывать на экране в контексте истории формирования дальневосточного края — «по вертикали» и во взаимозависимости со всей многообразной и многопроблемной современностью — «по горизонтали».

Основываясь на опыте создания лучших фильмов нашей студии, на традициях нашей кинодокументалистики, сложенных творческим

трудом нескольких поколений мастеров, мы приняли решение: начать работу над созданием масштабного фильма, который покажет историю освоения советского Дальнего Востока, его сегодняшний день и его путь в будущее. Задача, понятно, крайне сложна, но осуществима. Снять такую картину — наш творческий и гражданский долг.

По примеру плана картин о БАМе мы намерены составить перспективный план фильмов, в котором нашли бы свое место темы, связанные со всеми важнейшими направлениями развития производительных сил Дальнего Востока.

Если говорить конкретней, то, мы полагаем, рекомендации, указания и советы Л. И. Брежнева по проблемам современного Дальнего Востока — это неисчерпаемый кладезь тем для кинопублицистов, в чем, не сомневаюсь, уже убедился читатель.

Прежде всего, думается, для нас важны темы, связанные с совершенствованием планирования, снабжения, управления, то есть с созданием оптимальных условий для организованной, ритмичной работы не только отдельных коллективов, но и целых отраслей, всего хозяйственного организма края, нормального хода капитального строительства.

Отмечу такие перспективные и важные для кинопублицистики тематические слои, как проблемы социального развития осваиваемых территорий и проблемы коммунистического воспитания молодежи, формирования человека будущего.

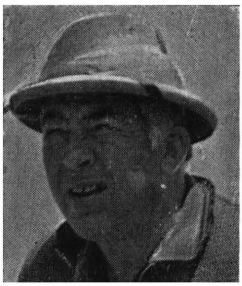
Хотелось бы еще особо выделить тему науки и ученых. Недавно на встрече с партийно-хозяйственным активом Новосибирской области Леонид Ильич говорил: «...мы ждем еще большего в вопросах практического применения науки в решении топливно-энергетических проблем, геологоразведке, нефтехимии, машиностроении и в других областях. Надо и дальше вести дело так, чтобы активная роль ученых помогла нам решать вопросы соединения науки с практикой и тем самым способствовать росту производительных сил страны». Задача эта, конечно же, в полной мере относится и к научным работникам, к институтам и лабораториям Дальневосточного научного центра. А сколько прекрасных и ярких людей, патриотов края, трудятся в различных научных сферах на нашей земле! Назову хотя бы нескольких: члены-корреспонденты АН СССР геолог Е. Радкевич и историк А. Крушанов, единственная в мире женщина-вулканолог С. Набоко, географ П. Бакланов, геохимик В. Гончаров... В биографии каждого из них ясно просматриваются черты нашего социалистического образа жизни, для которого талант — национальное достояние, то, что надо оберегать, создавая ему все условия для плодотворного раскрытия. Дальневосточная наука для нас, кинодокументалистов, все еще — почти что целина...

И еще один аспект проблем, связанный с наукой, с одной стороны, системой планирования — с другой, и представляющий особую важность именно для нашего края, обладающего уникальными природными условиями и покуда еще меньше, чем другие регионы, затронутого «обратной», негативной стороной бурного экономического развития. Имею в виду проблемы охраны среды обитания, сохранения экологического равновесия.

Что и говорить, изумительной природе Дальнего Востока, его тайге и тундре, озерам и рекам, горам и морям отдано немало хороших картин. Только, что греха таить, нередко документалисты и здесь скользят по поверхности, превращая свои ленты в чисто туристский набор экзотических видов, которых, конечно, у нас в крае хоть отбавляй, и представляя нашу землю этаким патриархальным нехоженым заповедником. Но здесь не место созерцательной бесконфликтности, ибо уже и теперь не все так уж безоблачно в деле сохранения нашей бесценной природной среды.

Напомню в этой связи, что Леонид Ильич Брежнев писал: «Бурный рост науки и техники делает особенно актуальной вечную проблему отношений между человеком и природой... Природа не утратила для нас своей огромной ценности, как первоисточник материальных благ и как неиссякаемый источник здоровья, радости, любви к жизни и духовного богатства каждого человека». Леонид Ильич подчеркивал, как важно беречь природу, охранять и приумно-

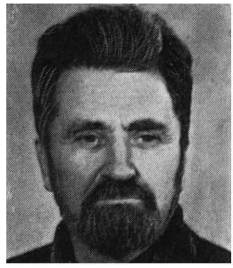
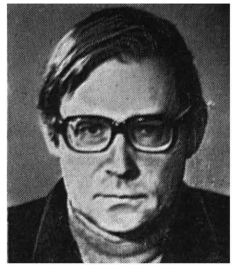
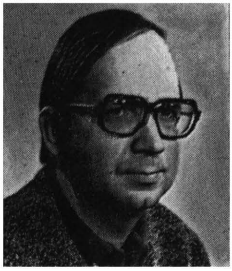
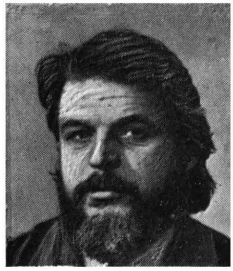
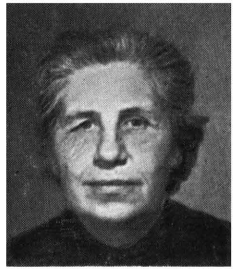
Лауреаты Государственных премий РСФСР имени братьев Васильевых 1977 года



«Они сражались за родину» («Мосфильм»)

Сергей Бондарчук, режиссер-постановщик;

Вадим Юсов, оператор-постановщик

«Москва—Кассиопея»
(Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького)

Авраам Зак (посмертно),
Исай Кузнецов,
авторы сценария;

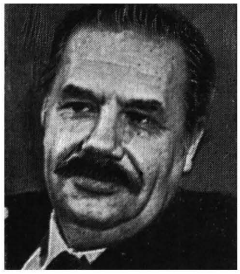
Ричард Викторов,
режиссер-постановщик;

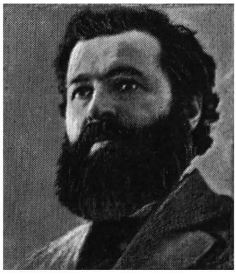
Андрей Кириллов,
оператор-постановщик;

Константин Загорский,
художник-постановщик;

Вера Шолина,
оператор комбинированных съемок;

Сергей Ильтяков,
художник комбинированных съемок



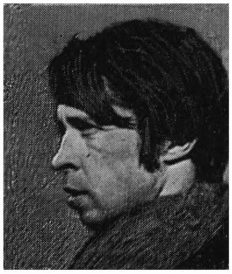


«Девятая высота»
(Ленинградская студия документальных фильмов)

Борис Добродеев,
кинодраматург;

Ирина Калинина,
Михаил Литвяков,
режиссеры;

Юрий Александров,
Михаил Масс,
операторы



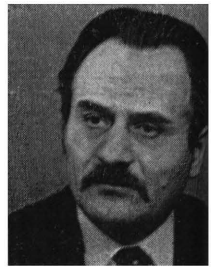
Лауреаты Государственных премий Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко 1977 года в области кинематографии

«Советская Украина. Годы борьбы и побед» (Украинская студия хроникально-документальных фильмов)

Игорь Малишевский, автор сценария и дикторских текстов;

Игорь Грабовский, автор сценария и режиссер;

Владимир Шевченко, режиссер



жать ее богатства: «Хозяйское, рачительное использование естественных ресурсов, забота о земле, о лесе, о реках, о чистом воздухе, растительном и животном мире — все это наше кровное коммунистическое дело. Мы должны сохранить и украсить нашу землю для нынешних и будущих поколений советских людей».

Все это стократ справедливо в отношении Дальнего Востока. И пора, пора нам, кинематографистам, если мы чувствуем свою ответственность перед современниками и потомками, использовать свое могучее художественное оружие для того, чтобы остро, в полный рост ставить экологические проблемы, помогать в поиске путей гармонизации отношений экономики и природы.

В этом смысле, на мой взгляд, весьма злободневно и справедливо положение, сформулированное в журнале «Коммунист» членом-корреспондентом АН СССР С. Шаталиным, — оно самым непосредственным образом проистекает из основополагающей мысли Л. И. Брежнева. С. Шаталин утверждает, что на современном этапе возрастает роль социальных и экологических ограничений на темпы и структуру экономического роста. «Сейчас, по существу, ни одно плановое решение, касающееся развития общественного производства, не может без действительного ущерба для дела быть интерпретировано в терминах только экономической эффективности, без учета его социальных и экологических последствий. Однако жизнь ставит новую проблему — разработку критериев социо-экономико-экологической эффективности (оптимальности) решений, принимаемых на всех уровнях планирования и управления народным хозяйством».

Хочется обратиться к моим коллегам, дальневосточным кинематографистам, с призывом: давайте внесем свою лепту в то, чтобы именно у нас, в нашем уникальном крае, научные принципы социо-экономико-экологической оптимальности восторжествовали как можно скорее!

●

Есть у нас, кинодокументалистов-дальневосточников, еще одна любимая тема, которую мы обязательно и всемерно станем и впредь развивать и углублять. Это тема советского «человека с ружьем».

Мы, жители приокеанского края, всегда помним, что живем и мирно трудимся близ священных границ отчизны — сухопутных и морских, тянущихся на тысячи километров и миль. Поэтому мы с особой любовью и гордостью относимся к тем, кто охраняет наш мирный труд,— к пехотинцам и танкистам, ракетчикам и авиаторам, морякам и пограничникам. К наследникам ратной славы отцов и дедов, отстоявших свободу и независимость Советского Союза.

Кинематографисты Дальневосточной студии создали немало фильмов и сюжетов для журнала «Дальний Восток» на военно-патриотическую тему. Ряд картин основан на кинодокументах, снятых фронтовыми операторами. Эти ленты принадлежат не только истории, они — оружие в современной идеологической борьбе, зримый свидетель великого подвига советского народа в героической битве с германским фашизмом и японским милитаризмом. В наших планах — новые ленты на эти же темы. Это наш долг — не только патриотический, но и интернациональный, ибо наша победа подняла на битву за свободу многие народы, благотворнейше повлияв на их исторические судьбы. Книга Л. И. Брежнева «Малая земля», волнующие эпизоды битвы за Кавказ в удостоенном Ленинской премии фильме «Повесть о коммунисте» дают нам высокие образцы документального художественного рассказа о войне, наводя прочные мосты памяти в сердцах всех поколений советских людей.

Назову несколько наиболее удачных наших лент, связанных с темой Великой Отечественной, — «Знаменосец» рассказывает о прапорщике А. И. Перегудине, одном из знаменосцев парада Победы, вот уже тридцать лет служащем в Хабаровске; судьба героя другого очерка — полковника в отставке Н. Т. Жердиенко провела его и через гражданскую, и через Отечественную войны, от рядового пулеметчика до комдива; авторы фильма «Наследники», прослеживая жизненный путь Т. И. Кузьминой, участницы боев за Волочаевку, и ветерана Ве-

ликой Отечественной Б. Г. Езерского, ведут со зрителем разговор о социальных завоеваниях советского общества, о расцвете личности, о мужестве и доброте.

В центре нашего внимания — сегодняшняя жизнь армии и флота. Только в последнее время вышли картины «Морские офицеры» и «Солдат Советской Армии».

Фильмы «На Восточном направлении» и «Солдаты БАМа» показывают созидательный труд воинов-строителей Байкало-Амурской магистрали.

Новые задачи, новые грани в экранном разрешении этой первостепенно важной темы показало нам общевойсковое тактическое учение в Дальневосточном военном округе, где присутствовал Леонид Ильич Брежнев, и его выступление перед моряками Краснознаменного Тихоокеанского флота на крейсере «Адмирал Сенявин».

«Мы никому не угрожаем, — подчеркнул в своем выступлении перед моряками-тихоокеанцами руководитель нашей партии и Советского государства. — Разговоры о так называемой «советской угрозе» — это явный вымысел противников разрядки международной напряженности и не больше. Мы совершенствуем нашу оборону с единственной целью: надежно защитить завоевания Великого Октября, прочно охранять мирный труд советских людей, наших друзей и союзников».

Сколько искреннего миролюбия и гордой уверенности в силе советского строя выражено в этих словах Леонида Ильича Брежнева! Они звучат и как призыв к людям доброй воли и как весомое предупреждение тем, кто, подобно некоторым политикам Белого дома, пытается заморозить мировой процесс рязрядки, кто, подобно пекинским руководителям, ставшим сегодня на путь прямого пособничества империализму, сеет международную рознь, выступает с безответственными и демагогическими угрозами в адрес Советского Союза.

Мы с чувством возмущения воспринимаем циничные притязания наследников «председателя Мао» на дальневосточную землю, политую кровью и потом нескольких поколений советских людей, землю, обновленную мудрой, заботливой заботой Коммунистической партии Советского Союза. Мы никому не угрожаем, однако наш народ в случае необходимости сумеет постоять за свое исконное достояние, в этом ни у кого нет и не может быть никаких сомнений.

Политическая оценка назначения Советских Вооруженных Сил, стоящих на страже мирной жизни советских людей, бурного развития нашего общества и государства, проводящего ленинскую миролюбивую политику, характеристика нашей внешнеполитической линии, последовательно направленной на закрепление разрядки,— все эти положения речи Леонида Ильича позволяют нам с максимальной точностью выверить идейный стержень новых фильмов о воинах Советской Армии и Военно-Морского Флота, надежно охраняющих священные рубежи нашей Родины.

●

Работа над фильмом «Леонид Ильич Брежнев на Дальнем Востоке» стала для всех нас великолепной школой — профессиональной и политической.

Теперь, когда задачи и перспективы огромного нашего края, любимого Дальнего Востока видятся особенно ясно, дальневосточники с новой силой и воодушевлением осуществляют предначертания нашей партии — партии коммунистов.

Мы же, кинопублицисты, понимаем свою партийную и творческую задачу четко и ясно: глубоко, ярко, проблемно показать вдохновенный труд дальневосточников, рабочих, колхозников, интеллигенции, те волнующие, радостные перспективы, которые открылись после поездки Леонида Ильича Брежнева перед нашим краем.

Историческая поездка Л. И. Брежнева в Сибирь и на Дальний Восток, ее результаты — замечательная основа долговременной и богатой творческой программы для всех советских художников.

«Пекин — тревога человечества»
«Сказание о Сиявуше»

М. Георгиев

Тревога человечества

«ПЕКИН — ТРЕВОГА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА».
Автор фильма А. Медведкин. Операторы В. Ловков, Б. Буховцева, Л. Копысов. ЦСДФ, 1977.

Последние годы мир со все большей тревогой следит за развитием событий в Китае. На наших глазах стала меняться и вот уже кардинально изменилась политика этой страны. Ее друзья, помогавшие китайскому народу в борьбе за свободу и в строительстве экономической базы социализма, были объявлены врагами. Советский народ, который посылал в Китай все необходимое, чтобы помочь ему вырваться из тисков экономической и культурной отсталости, был провозглашен врагом номер один. «Великий кормчий» Мао Цзэ-дун сознательно наметил новый курс, и «корабль» с сотнями миллионов людей, у которых были и есть тысячи нерешенных проблем и столько же трудностей, оставшихся от прежнего порабощенного империалистами Китая, взял круто вправо, в сторону от пути подлинно социалистического развития, по которому первые десять лет Китай успешно шел в содружестве социалистических стран. А сейчас наследники умершего Мао упорно и круто продолжают его линию, выступая против любых мер, содействующих процессу разрядки и обузданию гонки вооружений, провоцируя всеобщую конфронтацию народов и государств.

Почему же китайские лидеры пошли по пути ярого антисоветизма, почему вступили они в открытый сговор с силами империализма и реакции? Ведь не могут же они думать, что ядом антисоветской пропаганды можно начисто вытравить из сердец память о дружбе народов наших стран, фундамент которой закладывал великий Ленин? Эта дружба, служившая в самые трудные годы китайской истории светлым маяком надежды для миллионов и миллионов борцов за свободу Китая, навсегда останется в памяти народа. Пелена лжи и клеветы, которой хотят отгородить китайский народ от первой страны социализма, рано или поздно падет с глаз народа, и он увидит, на какой опасный путь толкали его те, кто преступно изменил идеалам революции и социализма.

К этому выводу еще раз приходишь после просмотра документального фильма «Пекин — тревога человечества». Его создал Александр Иванович Медведкин — художник, которого мы хорошо знаем по его предыдущим фильмам о Китае. Все они были продикнованы любовью к китайскому народу, глубоким пониманием его нужд и проблем.

Первые кадры. Они сняты прямо в монтажной среди вороха коробок с кинолентами. На экране — автор фильма. Его боль, боль сердца советского художника за судьбы китайского народа, которая ощущается в каждом слове экранного монолога, открывающего фильм, наполняет картину чрезвычайно личностным содержанием.

Мы видим зал заседания XI съезда КПК, проходившего в августе 1977 года. В сентябре 1976 года ушел из жизни Мао Цзэ-дун, вдохновитель антисоветской политики, которая в последние годы его жизни приобрела крайне опасный характер. Это по его указанию была развернута клеветническая антисоветская кампания внутри страны и за рубежом. Это он назвал Советский Союз «империалистической державой». Это он стал пугать китайский народ «угрозой с Севера». Это по его приказу были выпущены автоматные очереди в советских пограничников на острове Даманском. Это он наметил курс на сближение с империализмом, на подготовку к войне.

Немало людей во всем мире надеялось, что с уходом Мао Цзэ-дуна в Китае найдутся силы, которые вернут страну в содружество социалистических государств, курс на войну заменят курсом на мирное строительство, на улучшение жизненного уровня народа. Но смерть Мао вызвала лишь жестокую борьбу за власть среди его наследников, в ходе которой последовали арест ближайших соратников «председателя», именуемых ныне «бандой четырех», и частичная реабилитация тех, кто пострадал в годы «культурной революции». По существу же ничего не изменилось. Наследники Мао Цзэ-дуна продолжают защищать маоизм от критики, выдавать его за «всеобщее учение пролетариата».

Что касается внешней политики, то доклад Хуа Го-фэна на XI съезде КПК, решения съезда, принятый новый устав партии показали: лидеры Пекина отвергают политику мира и разрядки, утверждают тезисы о неизбежности новой войны, нацеливают КПК и китайский народ на непримиримую борьбу с Советским Союзом. Как писала по этому поводу кубинская газета «Хувентуд ребельде»: «По мнению наблюдателей, главным мотивом милитаристского курса маоистов может быть политика, направленная на то, чтобы китайский народ был занят подготовкой к войне и не думал о насущных вопросах и проблемах, стоящих перед страной. Сегодня основная цель маоистов — максимально обострять противоречия с Советским Союзом, с партией, правительством и народом этой страны, сделав их главной мишенью своих нападок». Из решений съезда КПК напрашивается один вывод, который и делает автор фильма: «Значит, и наследникам Мао не по пути с нами».

А ведь китайская революция победила благодаря идеям Ленина. И, как показывает исторический опыт, у китайского народа не было и нет более надежного пути развития, чем путь дружбы с народами стран социализма.

У нашей дружбы длительная история. Еще тогда, когда Китай был под пятой империалистического господства, великий Ленин поднимал голос в его защиту. Нельзя и сегодня без волнения смотреть кадры старой кинопленки. Какая нищета, какое бесправие угнетенного народа... Сотни, если не тысячи крестьян, гнущих в поле спины на китайских и иностранных богачей; грудные дети на каменном полу у станков на фабрике, где работают женщины, которым не с кем оставить дома детей, — заставляющая сжиматься сердце хроника. И крупный план во весь экран — стоптанные соломенные тапочки — все, что мог позволить себе купить китайский бедняк за свою долгую трудовую жизнь.

Сегодняшнему зрителю даже трудно представить, в каких условиях жил Китай во время колониального господства. Страна была обречена на разграбление, народ — на беспросветное существование. Ужасающей была мера эксплуатации рабочего человека! Архивные кадры кинохроники стали весомым аргументом в споре с нынешним курсом пекинских руководителей. Вот от какого наследия избавили народ Китая подлинно социалистический курс развития, дружба с Советским Союзом и другими социалистическими странами, говорит фильм. Вот к чему неизбежно возвращает китайский народ сегодняшняя политика Пекина — таков смысл этих кадров в контексте фильма.

Я прибыл в Китай в самые первые годы после освобождения страны. Люди еще не успели забыть то страшное время, в котором они не чувствовали себя людьми. Каждый разговор — в деревне или в городе — начинался обычно словами: «до освобождения»... И дальше шел леденящий рассказ о народных страданиях, о бедствиях, о бесправии, о голоде, косившем миллионы.

На экране — плавучие поселения Шанхая; бегущие по жарким улицам рикши; изможденные лица мужчин, женщин, детей; изнурительный труд кули, гнущихся под тяжестью груза; бездомные и безработные, спящие на камнях. «Вероятно, уже нет в живых никого из этих людей», — говорит диктор, напоминая о том, что эта старая пленка была снята полстолетия назад. Но я еще застал тех людей. Их легко было узнать, потому что в тридцать-сорок лет они выглядели глубокими стариками с потух-

шим взором, с давно утерянными надеждами на лучшую жизнь.

Классик китайской литературы, писатель Лао Шэ написал в свое время роман «Лото Сянцзы». Он принес автору всемирную славу. Пожалуй, трудно найти в Советском Союзе библиотеку, где не было бы этого романа, неоднократно издававшегося у нас под названием «Рикша». Лао Шэ водил меня когда-то по старым улицам Пекина и знакомил со своими героями.

И вот в кинозале я словно бы заново услышал их потрясающие рассказы, запечатленные чудом сохранившейся старой кинохроникой. Всматриваешься в воссозданное на пленке страшное прошлое и невольно содрагаешься при мысли: как развивался бы мир, не свершись Октябрьская революция! Залп «Авроры» возвестил начало новой эры человечества. Сперва лишь на одной шестой части планеты. Но затем великие идеи революционного переустройства жизни зашагали по всему миру, не зная границ, становясь силой, поднимающей народы на борьбу за новую жизнь.

В то время, когда китайские руководители еще стояли на правильных позициях, когда социал-шовинизм еще не помутил их сознание, Мао Цзэ-дун говорил: «Залпы Октябрьской революции донесли марксизм-ленинизм до передовых людей Китая. Идти по пути русских — таков был вывод».

Под влиянием Октября, под воздействием ленинских идей начинает формироваться революционное самосознание передовой части китайского пролетариата и интеллигенции. Я вспоминаю Шанхай. В местном музее я видел необычную книгу, в которой под скучным названием «Составление финансового баланса» находилась работа В. И. Ленина «О задачах пролетариата в нашей революции». В далекие годы, когда многопушечные крейсеры империалистических разбойников еще были нацелены в сердце Китая, революционные связи наших стран были прочными.

Фильм возвращает нас к первым дням революции и дням гражданской войны в России. Сейчас мы называем их героическими, наполненными романтикой и порывом. Такими они,

«Пекин — тревога человечества». ...Первые кадры. Они сняты прямо в монтажной среди вороха коробок с киноленгами. На экране — автор фильма.

разумеется, и были эти, уже далекие от нас дни, хотя романтика их была суровой и трудной: молодая страна билась в смертельной схватке с врагами; тиф и голод косили людей; петля блокады, интервенции, белогвардейских мятежей стягивалась все туже и туже. Но именно тогда, в первые, самые трудные дни революции Ленин подписал декрет об отмене кабальных договоров царского правительства с Китаем.

Сколько бы ни прошло лет, но кадры, рассказывающие о том суровом времени, не стареют. Наоборот, их ценность с каждым годом будет возрастать. Они навсегда останутся живым напоминанием о том, что у истоков дружбы советского и китайского народов стоял великий Ленин. Значение этой дружбы хорошо понимал замечательный китайский революционный демократ Сунь Ят-сен. Это он в траурные дни января 1924 года, потрясенный непоправимой утратой, писал, обращаясь к Ильичу: «...За многие века мировой истории появились тысячи вождей и ученых с красивыми словами на устах, которые никогда не проводились в жизнь. Ты, Ленин — исключение! Ты не только говорил и учил, но претворил свои слова в действительность. Ты создал новую страну. Ты указал нам путь для совместной борьбы...» Мы

слышим эти слова в фильме, видим на экране выдающегося мыслителя и политического деятеля китайского народа. Как хотят предать забвению его имя и его мысли нынешние пекинские руководители!

Как известно, Сунь Ят-сен обратился к Ленину с просьбой помочь правительству Китая в создании боеспособной армии, прислать военных и политических советников. В 1923 году первые военные советники Черепанов, Поляк, Терешатов, Смоленцев, Герман прибыли в Китай для передачи своего опыта молодой революционной армии. Пятьдесят пять лет спустя в феврале нынешнего года во время работы конференции Общества советско-китайской дружбы на трибуне появился герой гражданской войны, один из ленинских посланцев генерал Александр Иванович Черепанов. Для нас, людей другого поколения, это было как чудо: будто мы заглянули в далекое прошлое, овеянное традициями интернационалистской пролетарской дружбы советского и китайского народов. А. И. Черепанов рассказывал о том, как, не жалея сил, не считаясь ни с чем, работал он со своими товарищами в далеком Китае. А в зале сидели представители посольства КНР в Советском Союзе, также приглашенные на конференцию. Не знаю, о чем они думали, слушая А. И. Черепанова, но делегатов конференции, приехавших со всей страны, его рассказ о великом интернациональном чувстве, которое питал советский народ к борющемуся народу Китая, взволновал бесконечно. В зале находились сподвижники В. К. Блюхера, бывшие советники революционной армии Китая, советские добровольцы, сражавшиеся против японских захватчиков на стороне народа Китая.

Их воспоминания включены в фильм. На экране люди, лица которых помечены временем. Мы видим их поседевшие головы, вслушиваемся в их воспоминания, которые возвращают далекие годы, как бы приближают их к нам. Герой Советского Союза Константин Коккинаки вспоминает в фильме о своих товарищах: «В ночном бою погиб замечательный сын советского народа, сын осетинского народа Вдайциев. Его похоронили в земле Китая, недалеко от Чунцина. Хоронили его очень торжественно... Наши товарищи вместе с китайскими летчиками отдавали жизнь за счастье детей, за радость матерей Китая, выполняя свой интернациональный долг».

И сегодня, десятилетия спустя, перехвачен волнением голос Коккинаки, когда он говорит о своих боевых товарищах. Интернациональный долг! За этими словами — пять тысяч советских командиров, военачальников, летчиков-добровольцев, специалистов разных профессий, участвовавших в сражениях за свободу китайского народа. Четыре тысячи человек работали на трассе, по которой доставлялись в Китай оружие и снаряжение. А его было переправлено по тем временам немало: 1235 самолетов, 600 орудий, около сотни танков, 14 тысяч пулеметов, свыше двух миллионов снарядов, 150 миллионов патронов, огромное количество авиационных бомб, средства связи, бензин, медикаменты, запасные части, продовольствие. Так понимали свой интернациональный долг советские люди по отношению к китайскому народу.

Долгие годы терзали японские захватчики китайскую землю. Они не собирались уходить из Китая, рассчитывая со временем разделить его на несколько государств. Одно такое государство — Маньчжоуго — они создали на северо-востоке Китая. «Империя» коллаборациониста Генри Пу И находилась под защитой миллионной квантунской армии — самой мощной армии японского империализма. Но всего восемь суток понадобилось Советской Армии и армии Монгольской Народной Республики, чтобы перестали существовать и квантунская армия и марионеточная «империя» Маньчжоуго. Кончился период японского хозяйничанья в Китае, окончательно был решен вопрос о национальной независимости китайского народа.

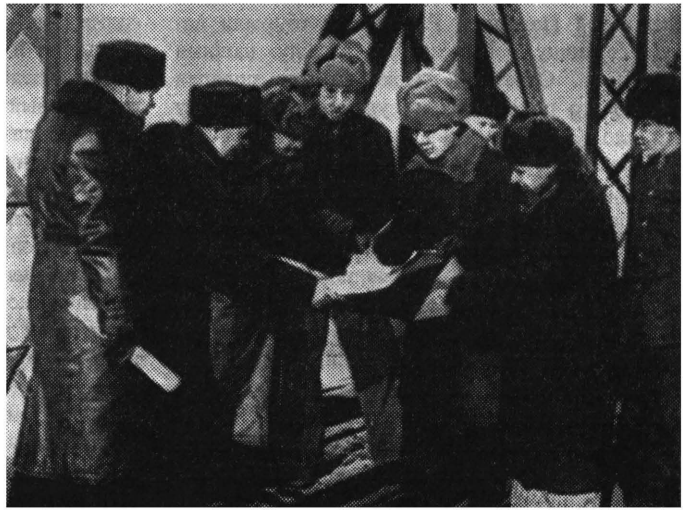
Особое место в экранном рассказе А. И. Медведкина составляет суровая борьба за свержение гоминдановского режима. Маньчжурия — самая индустриальная часть Китая, — освобожденная в результате разгрома японского империализма, становится базой, где созревали силы для решающей битвы с гоминдановцами, на сторону которых стали Соединенные Штаты Америки, оказывая им колоссальную помощь.

Сложен был поиск кинолетописного материала для этого фильма. Но не менее трудным был отбор найденного материала, который должен был быть безупречно точным. Нельзя не отметить, что у А. Медведкина и в этом фильме свойственная его дарованию публицистическая страстность сочетается с глубоким знанием жизненного материала.

Мы помним газетные сообщения тех лет. Каждое продвижение революционных сил советский народ, сам только что завершивший победой величайшую из войн, встречал с чувством большой радости как победу братьев по классу. О большой помощи, которую оказала наша страна освободительному движению в Китае, напоминают исторические кадры кинохроники. Северо-восточному бюро ЦК КПК, его возглавлял тогда один из выдающихся деятелей Компартии Китая, впоследствии уничтоженный Мао Цзэ-дуном товарищ Гао Ган, было передано все трофейное оружие, захваченное после разгрома квантунской армии: 3700 орудий и минометов, 600 танков, 860 самолетов, 12 тысяч пулеметов, 680 различных складов. Командование Вооруженных Сил СССР помогло сформировать и обучить 800-тысячную армию, которая стала главной силой Компартии Китая и сыграла решающую роль в разгроме контрреволюционных сил. Вот что, между прочим, говорил об этом Мао Цзэ-дун: «Если бы не существовало Советского Союза, если бы японский милитаризм не был разгромлен, разве могли бы мы победить при таких обстоятельствах? Конечно, нет!» А разве можно сбросить со счетов то, что тыл наступающей народно-освободительной армии надежно охранялся Советской Армией?!

А на освобожденной земле северо-востока Китая с помощью Советского Союза уже шла гигантская восстановительная работа. Кинохроника тех лет зафиксировала разрушенные заводы, мосты, магистрали, линии связи. Только в Маньчжурии было выведено из строя около 6 тысяч километров железных дорог! И все это было восстановлено, задействовано, как говорят производственники, с помощью Советского Союза, ценой самоотверженного труда советских людей.

Повествуя об этом периоде, фильм сообщает интереснейшие факты. В 1948 году, когда у нас у самих было невпроворот дел по восстановлению народного хозяйства, порушенного войной, четыре бригады советских железнодорожных войск, численностью в 30 тысяч человек, были посланы Советским правительством по просьбе китайской администрации в Маньчжурию. Наша



«Пекин — тревога человечества». На освобожденной земле Китая с помощью Советского Союза уже шла гигантская восстановительная работа...

страна всегда откликалась на такие просьбы, никогда не оставляла в беде ни один народ! Уже к концу года шесть тысяч километров пути были открыты для движения. Были восстановлены 120 мостов, железнодорожное депо, станции, 15 тысяч километров проволочной связи. Заводы Сибири и Дальнего Востока ремонтировали для Китая паровозы, вагоны. Наша страна посылала в Китай лес и рельсы, металл и машины. Хронику восстановления снимали не только советские, но и китайские операторы. Можно смыть эту пленку, но нельзя никакой, даже самой изощренной пропагандой вытравить это из памяти людей, бывших очевидцами тех волнующих событий. В фильме приведено письмо китайских железнодорожников советскому народу: «Вы самоотверженно подготовили для нашей страны около 20 000 руководящих и технических работников... Вы без утайки передали нам передовой советский опыт... Все это является беспримерно огромной помощью нашей стране во всех областях строительства».

«Беспримерно огромной помощью»! Да, история не знала другого такого примера братской бескорыстной помощи соседнему народу, какой продемонстрировал советский народ. «Китайский народ, — говорил тогда Чжоу Энь-лай, — никогда не забудет этой братской помощи Советского Союза».

Победа китайской революции, образование Китайской Народной Республики открыли новую страницу в отношениях между нашими странами. Советский Союз первым признал только что родившееся государство, что сразу создало КНР авторитет на мировой арене.

Неизмеримо возросли наши международные связи, расширились горизонты сотрудничества. По просьбе правительства в КНР было направлено огромное число специалистов. Они помогали реконструировать Аньшанский металлургический комбинат, строить более мощный комбинат в Ухани, создавать автомобильный, тракторный, авиационный, турбинный, станкостроительный, химические заводы.

В общей сложности при содействии Советского Союза в КНР было построено более 250 крупных промышленных предприятий, оснащенных новейшим по тому времени оборудованием.

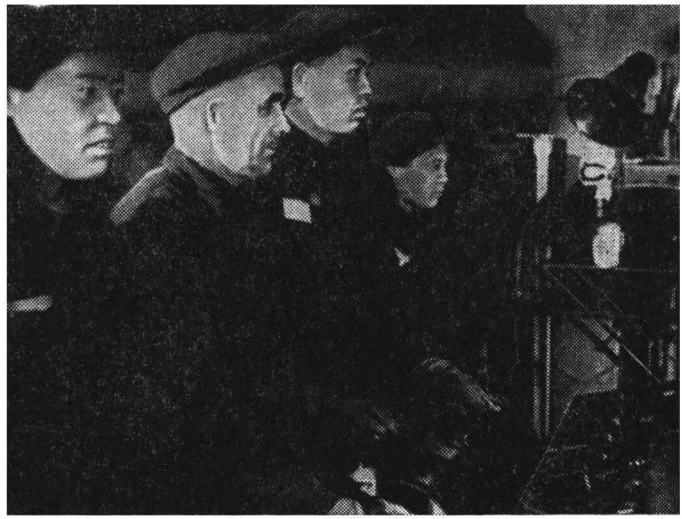
Если в рассказе о давнем прошлом или, наоборот, о самом последнем периоде жизни Китая создатели фильма по понятным причинам испытывали острый дефицит съемочного материала, то годы жизни КНР, освещенные дружбой и сотрудничеством с Советским Союзом, дали А. Медведкину и его товарищам возможность максимально широко показать картины созидательного труда китайского народа, наглядно воссоздать дух братской дружбы наших стран.

За десять лет Советский Союз безвозмездно передал КНР 24 000 комплектов научно-технической документации. В их числе проекты 1400 крупных предприятий. По мнению иностранных экспертов, на мировом рынке эта документация обошлась бы во много миллиардов долларов. Ежегодно в вузах Советского Союза обучалось 11 тысяч студентов и аспирантов из Китая.

О многом напоминает фильм «Пекин — тревога человечества», произведение, в котором каждый документ, каждое свидетельство прошлого и настоящего обретают емкость, глубинную многозначность.

Я вспоминаю те восемь лет, которые прожил в Китае в годы первой и второй пятилеток. Это были годы, когда героическим трудом китайского народа, опиравшегося не только «на свои силы», как твердят ныне китайские пропагандисты, но и на помощь братских стран социализма, Китай добивался одной победы за другой. Первый трактор, первый автомобиль, первая турбина — их выпуск превращался в праздник, праздник великой дружбы наших народов. Чжоу Энь-лай подчеркивал: «Советский Союз — это страна, где человечество впервые построило социализм. Это страна, которая указала китайскому народу путь Октябрьской революции, которая оказала китайскому народу поддержку в деле его освобождения и оказывает помощь в строительстве. В наши дни Советский Союз является самым решительным знаменосцем борьбы против войны и против колониализма, а также и самым могучим оплотом мира во всем мире. Китайский народ всег-

«Пекин — тревога человечества». ...История не знала другого такого примера братской бескорыстной помощи соседнему народу, какой продемонстрировал советский народ...



да питал и питает к советскому народу чувства самого глубокого уважения».

Китайский народ действительно питал глубокое чувство уважения к советскому народу. А советский народ отвечал ему братской дружбой. В фильм включена съемка почти двадцатилетней давности, запечатлевшая митинг дружбы советского и китайского народов в Москве, на котором Л. И. Брежнев, обращаясь к представителям партийно-правительственной делегации КНР, присутствовавшей на митинге, сказал: «Мы просим вас по возвращении на родину передать вашему народу, славной Коммунистической партии Китая, что все советские люди дорожат дружбой с китайским народом, высоко ценят эту дружбу и будут беречь ее, как великое завоевание народов Советского Союза и Китайской Народной Республики. Пусть эта дружба живет в веках! Да здравствует великий китайский народ!.. Да здравствует великое содружество народов социалистических стран!»

Мне довелось видеть встречу в 1957 году с китайским народом К. Е. Ворошилова, бывшего тогда Председателем Президиума Верховного Совета СССР,— этот эпизод открывает фильм. Хорошо показаны в картине с помощью давней кинохроники теперь уже исторические дни того визита. Но хотя кадры народных манифестаций в Пекине, Шанхае, Гуаньчжоу и других городах очень впечатляюще выглядят на экране, они все-таки не в полной мере передают грандиозность и теплоту происходивших тогда встреч. Помню, в шанхайском Дворце пионеров маленькая девчушка с пионерским галстуком, прижавшись к Клименту Ефремовичу, сказала: «Дедушка Ворошилов, спасибо, что приехали к нам в гости. Передайте советским пионерам, что мы всегда-всегда будем вместе с ними». Где теперь эта милая девочка, не отравили ли и ее ядом антисоветской пропаганды?

Год назад в Пекине я видел антисоветские лозунги и печатные издания, рассчитанные на растление уже нового поколения китайской молодежи, которая, возможно, и не помнит о тех славных днях дружбы наших народов.

В годы «культурной революции» колонны хунвэйбинов, поднятые Мао Цзэ-дуном на разгром партии, государственных органов, комсомола, проходили по площади Тяньаньмэнь с шовинистическими лозунгами. Газета хунвэйбинов писала тогда: «Мы, хунвэйбины, не только поднимем всеобщий бунт в стране, но мы готовы выйти на международную арену, чтобы бороться до конца, разжечь всеобщий бунт...

водрузить над Кремлем знамя Мао Цзэ-дуна». Корни этих лозунгов легко обнаружить. Еще в пятьдесят девятом году, обуреваемый манией величия, которой страдали когда-то китайские богдыханы, Мао Цзэ-дун говорил: «Мы должны покорить земной шар... Непременно надо проникнуться этой решимостью». Мао Цзэ-дун и его окружение хорошо понимали при этом, что социалистические страны, и в первую очередь Советский Союз, представляют главную преграду на пути их империалистических притязаний, на пути к мировой гегемонии. Именно поэтому все усилия направили они на подрыв социалистического содружества, на борьбу с Советским Союзом.

XI съезд КПК, проходивший уже после смерти Мао, выдвинул внешнеполитическую задачу — формирование «единого широчайшего фронта борьбы против советского социал-империализма», как обычно именуют нашу страну маоисты. Они клеветнически заявляют, что Советский Союз якобы «ни на минуту не отказался от мысли поработить нашу страну». И разжигают военный психоз, блокируются с наиболее воинственными кругами мировой реакции, подбирают ключи к военным арсеналам Запада, в первую очередь стран НАТО. Они заявляют, что «народы Западной Европы, Канады, Японии, Австралии и Новой Зеландии должны объединиться» в тот самый «единый фронт», который сами же планируют для борьбы с Советским Союзом. Они призывают пролетариат «второго мира», то есть развитых капиталистических стран, к «третьей мировой войне», призывают их стать «в самые первые ряды» борьбы против Советского Союза. Они говорят, что для этой борьбы «союз Европы и Соединенных Штатов является объективной необходимостью». Таким образом, «третью мировую войну» пекинские стратеги представляют себе как всемирный крестовый поход против СССР, давая понять, что в этом походе они готовы занять место на передовой линии огня. Не случайно же внешнеполитический курс Пекина вызывает воодушевление и поддержку такого «рыцаря холодной войны», как З. Бжезинский.

Фильм дает зрителям возможность познакомиться с кинокадрами военных учений китайской армии. На такие учения Пекин приглашает теперь многих, включая бывших гитлеровских вояк, в общем тех, кого в Пекине хотят видеть своими союзниками в борьбе против стран социализма, против всеобщего мира.

Китайские делегации сейчас в свою очередь все чаще выезжают в страны Запада, присматриваются и прицениваются к современным средствам массового уничтожения. «Совсем неплохим видом оружия» называют в Пекине нейтронную бомбу, против которой протестует все миролюбивое человечество. Любыми средствами они пытаются наращивать «ракетно-ядерные мускулы», считая их важным средством в борьбе за постепенное «завоевание земного шара», о чем твердил Мао Цзэ-дун. Но на первом месте в тайных замыслах Пекина — расчеты столкнуть в ядерной войне две мировые системы, особенно Соединенные Штаты и Советский Союз. На что же рассчитывают в таком случае в Пекине? В романе древнего китайского писателя У Чэн-эня «Путешествие на Запад» описывается, как мудрая обезьяна разделалась со своими врагами — тигром и драконом. Она натравила их друг на друга, а сама, забравшись на гору, со злорадством наблюдала за исходом битвы. Видимо, роль «мудрой обезьяны» и сейчас очень по душе китайским стратегам мирового господства, рассчитывающим на то, что пожар термоядерной катастрофы не коснется Пекина, что им удастся спастись в тех бомбоубежищах, которые они призывают свой народ рыть повсюду. Опасные заблуждения. Причем не новые. Подобное стремятся внедрить в сознание своих соотечественников и стратеги Пентагона.

Нынешний антисоветский курс Пекина представляет угрозу делу мира и социализма. Но было бы наивно полагать, как это делают некоторые круги на Западе, что курс подготовки к войне представляет опасность лишь для стран социализма. Наивные расчеты! Под прикрытием антисоветизма Пекин стремится к сговору с силами империализма, которые не заинтересованы ни в разрядке, ни в мире на нашей планете. И это представляет опасность для всего человечества. Если учесть,

«Пекин — тревога человечества». Фильм дает зрителям возможность познакомиться с кинокадрами военных учений китайской армии. На такие учения Пекин приглашает теперь многих, тех, кого здесь хотят видеть своими союзниками в борьбе против стран социализма, против всеобщего мира.

какой жадностью рвется Пекин к военной технологии и оружию Запада, как стремится во вред жизненным интересам китайского народа наращивать ракетно-ядерный потенциал, то станет еще более очевидной опасность такого направления китайской политики. Объединение китайских милитаристов с наиболее воинственными кругами империализма — план, чреватый невероятными бедствиями для всего человечества.

Фильм «Пекин — тревога человечества» — не просто очередная картина в творчестве А. Медведкина. Это еще один очень веский аргумент советской кинопублицистики в бескомпромиссном споре с идеологией нынешнего пекинского руководства. В своей новой ленте старейший советский кинопублицист размышляет об исторической закономерности интернациональной дружбы советского и китайского народов, выражает горячую веру в ее будущее, показывает, какую опасность для всего человечества представляют маоистские теории китайского руководства, порвавшего с пролетарским интернационализмом и идеями освободительной антиколониальной борьбы, вступившего на путь авантюрного сговора с империализмом.

Разумеется, в картине «Пекин — тревога человечества» А. Медведкин не мог обстоятельно воссоздать все аспекты жизни сегодняшнего Китая. Многое в деятельности пекинских лидеров приобрело за последнее время все более неприглядный и угрожающий оттенок.

Сегодня надо думать о новых документальных лентах, которые должны показать советским людям и кинозрителям во всем мире идеологию пекинского руководства на нынешнем этапе ее развития, ее лозунги и ее суть, ее явные и тайные планы. Показать, чем они грозят китайскому народу, миру социализма, всему человечеству.

Недавно внимание всего мира привлекла новая инициатива Советского Союза, свидетельствующая о принципиальном подходе нашей страны к вопросу об отношениях между СССР и КНР, — Обращение Президиума Верховного Совета СССР к постоянному комитету Всекитайского собрания народных представителей с предложением выступить с совместным заявлением о том, что стороны будут строить свои взаимоотношения на основе мирного сосуществования, твердо придерживаясь принципов равноправия, взаимного уважения, суверенитета и территориальной целостности, невмешательства во внутренние дела друг друга и неприменения силы. Как органично вытекает эта

советская инициатива из истории отношений двух стран, как убедительно свидетельствует она о вере в дружбу советского и китайского народов, вере, которой и посвящен рецензируемый фильм, ибо картина «Пекин — тревога человечества» — это экранное раздумье, напоминание, призыв к бдительности и в то же время вера в то, что в отношениях двух великих народов восторжествуют разум, сила классовой общности и солидарности.

В фильме ясно изложена позиция Советского Союза, она в словах Л. И. Брежнева. «От имени партии и всего народа, — сказал Л. И. Брежнев, — я заявляю: наша страна никогда не встанет на путь агрессии, никогда не поднимет меч против других народов». И мы видим на экране демонстрацию советских людей на Красной площади. Идут колонны строителей коммунизма, колонны людей, отдающих свои силы для защиты мира, широко открывших двери для дружбы со всеми народами. В том числе и с китайским народом, который должен найти в себе силы сойти с того опасного курса, на который его толкают нынешние лидеры Китая.

Ан. Вартанов

Еще одна глава эпоса: обретения и потери

«СКАЗАНИЕ О СИЯВУШЕ», по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-наме». Сценарий Г. Колтунова. Постановка Б. Кимягарова. Оператор Д. Худоназаров. Художники Ш. Абдусаламов, Л. Шпонько. Композитор А. Меликов. Звукооператоры А. Чарыев, В. Кузнецов. «Таджикфильм», 1977.

Социологи кино, критики и теоретики, режиссеры, прокатчики, руководители кинематографа — все, кто имеет непосредственное отношение к киноискусству, бьются над решением разгадки успеха фильмов. Время от времени возникают и, подобно модному поветрию, укрепляются безапелляционные мнения: «зритель любит приключенческий жанр», «зритель хочет смотреть фильмы о разведчиках», «зритель предпочитает ленты про любовь». Подобные — и часто весьма скороспелые — модели зрительских предпочтений возникают обычно на основе поверхностного анализа успеха наиболее популярных картин нескольких последних сезонов. Мы почему-то склонны считать, что если год назад ленты, сделанные в определенном жанре, пользовались особым вниманием зрителей, то и в этом, и в будущем году фаворитами публики снова станут картины этого же жанра. Но нередко прогнозы подобного рода обманывают наши ожидания: зрители, еще вчера буквально ломившиеся, скажем, на приключенческие фильмы, сегодня оказываются к ним равнодушными.

Думаю, что в киноискусстве порой явно преувеличивается популярность тех жанров и тем, которые пользуются успехом в литературе, театре, музыке, даже в живописи, и куда меньше внимания уделяются формам, изначально связанным с природными возможностями экрана. Я имею в виду, например, все разнообразие сказочных жанров. При том, что, конечно, происхождение сказки связано с речью (из самого слова видно, что сказку сказывают), с устной, а потом и письменной литературной традицией, есть в ней и черты, которые в течение тысяч лет, до возникновения кино, не находили адекватного воплощения, оставаясь предметом воображения сказителей и их слушателей (или читателей). Это прежде всего необыкновенно богатый предметный мир сказки, мир, который производит тем большее впечатление на зрителя, чем полнее он воплощен на экране. Небывалая популярность в последнее время мультипликационного кино в немалой степени связана, уверен, с той свободой, с которой рисованные картины оперируют областью чудесного. Отсутствие же в нашем кино самостоятельной и творчески сильной ветви игрового сказочного кинематографа, еще не так давно связанной с именами таких великолепных мастеров, как Александр Птушко и Александр Роу, на мой взгляд, существенно

обедняет спектр получаемых зрителем киновпечатлений. Прозаизм, фотографическая обыденность, привычная глазу, повторяющая на экране реальность, — таковы в самых общих характеристиках основополагающие черты кино как искусства. Но тяга зрителей к яркой зрелищности, к царству фантазии не снимается его же, зрителя, потребностью увидеть себя, свои проблемы в зеркале экрана, воссоздающего жизнь в формах самой жизни. Эта тяга, если говорить о ее истоках, восходит к такому древнему корню человеческой культуры, как мифология. Не здесь ли, не в этой ли сфере надо искать ключ к разгадке массового успеха иных фильмов, от которых снобистски отворачиваются некоторые критики?

Существует понятие — «постановочный фильм». Такой фильм предполагает и размах массовых сцен, и богатство антуража — декораций, костюмов, утвари, и насыщенность действия, особый его ритм. И если сегодня немного можно назвать фильмов, отличающихся постановочной масштабностью и яркой фантазией, то в этом, на мой взгляд, в какой-то мере виновна и критика, подчас склонная отождествлять постановочный размах с отсутствием глубокой художественной мысли. Между тем интерес зрителей к лентам, где привлекают уже сам размах постановки, яркость зрелищных элементов, очень велик. Кинематограф, с его явным преимуществом в данном случае перед телевидением, должен этот интерес максималь-

«Сказание о Сиявуше». Сиявуш — Ф. Юсуфов, Кавус — О. Коберидзе

но удовлетворять, отдавая себе отчет в том, что многообразие и широта жанровых средств только увеличат киноаудиторию. Сегодня более остро, чем когда-либо прежде, кинематографу надлежит осознать свою зрелищную природу. Вот почему, думается, критика должна внимательно анализировать и бережно поддерживать те немногие ленты нашего кинорепертуара, где предпринимается попытка создать «пиршество для глаз».

●

Не часто случается так, что значительную часть своей творческой жизни режиссер тратит на создание фильмов, являющихся экранизацией одного литературного произведения. Семь лет назад Борис Кимягаров снял «Рустама и Сухраба» — третий свой фильм по «Шах-наме» Фирдоуси. Тогда казалось, что лента эта, являющаяся как бы завершением кинотрилогии, сделанной по бессмертной поэме, будет последней. Однако прошло время, и тот же творческий коллектив — сценарист Г. Колтунов, режиссер Б. Кимягаров, оператор Д. Худоназаров, художник Ш. Абдусаламов, композитор А. Меликов — вышел на суд зрителя со следующим двухсерийным фильмом по «Книге шахов». На этот раз в основу одноименной ленты положен сказ о Сиявуше из книги, посвященной царствованию шаха Кей-Кавуса. События этого сказа следуют непосредственно за описанием битвы Рустама и Сухраба, ставшей последним эпизодом фильма «Рустам и Сухраб».

Так что фактически зрителю, знакомому с прежними лентами Б. Кимягарова, предлагается следующая глава огромного кинематографического эпоса.

Сама попытка воссоздать на экране великие образы героической эпопеи может быть расценена как своеобразный творческий подвиг. И дело даже не в колоссальном объеме литературной и исторической работы, которую потребовалось провести авторам для воплощения своего уникального замысла, а в непреходящем значении экранной версии «Шах-наме» для развития культурных традиций Таджикистана и всей Средней Азии.

Как известно, гениальное творение Фирдоуси, датированное концом X столетия, дошло до наших дней не только в виде канонических списков, но и в устной форме. Сегодня в горных кишлаках Памира еще живут старики, которые помнят наизусть не одну сотню стихотворных строк поэмы, точно так же, как помнили эти строки предки этих стариков и предки их предков. Передаваясь из уст в уста, поэма становилась духовным достоянием самых широких социальных слоев, добиралась в самые отдаленные и труднодоступные уголки. «Шах-наме» — не только литературный памятник, но и книга мудрости, до сих пор остающаяся источником многих изречений, наставлений, советов, бытующих в народе.

Таким образом, авторы экранизации, воспользовавшись природным демократизмом киноискусства, на новом историческом витке, с помощью новых художественных средств вернули шедевру Фирдоуси его широкую аудиторию. Вернее, увеличили ее во множество раз. Известно, какой успех имели фильмы Б. Кимягарова у нас в стране и за рубежом, какую значительную роль играют они в деле укрепления интернациональных связей, взаимопонимания между народами. О зрительском признании свидетельствуют и те прокатные данные, которые имеются уже и по картине «Сказание о Сиявуше».

Кинематограф в данном случае выступил не просто в качестве интерпретатора литературного произведения, но и в роли «сказителя», принявшего эстафету из глубины веков. И едва ли не самая главная заслуга авторов фильма состоит в том, что они ощутили и сумели выразить в художественной структуре картины это ее предназначение. Не случайно в связи с этим режиссер фильма Б. Кимягаров еще в период съемок рассказывал, что одной из самых трудных задач было добиться спокойной раздумчиво-повествовательной интонации в речи актеров, избежать какой бы то ни было искусственности, открытого пафоса. Интересно отметить, что такую манеру чтения стихов подсказала постановщику беседа с глубоким стариком — из тех, что знают «Шах-наме» наизусть.

Несколько приглушая возвышенность поэтического ряда в звучащем стихе, приближая его к устной речи, сообщая ему необходимый для мудрого наставления прозаизм, авторы в то же время не лишают действия той героико-патетической окраски, которая присутствует и в поэме, и, конечно же, не утрачивалась в устном ее переложении. Изобразительный строй фильма во многом тяготеет к ширазскому живописному стилю и его цветовым гаммам, а пластическая образность картины рождает ощущение поэтической реальности, в которой возможны и естественны даже такие чисто условные метафорические образы, как танец воинов после битвы царевича Сиявуша и вероломного Хумана.

Авторы нового фильма, несомненно, ставили перед собой специальную цель как можно теснее связать «Сказание о Сиявуше» с предыдущими частями экранизации шедевра Фирдоуси. Для этого они стремились в новом фильме сохранить все эпизоды «Шах-наме», где действует полюбившийся зрителю по прежним лентам герой-богатырь Рустам. Мало того, они проявили немалую творческую смелость (если не дерзость!), вводя Рустама в те сцены, в которых он у Фирдоуси участия не принимает, придумывая новые, не существующие в книге эпизоды. Так, например, в первой же сцене фильма, где охотники, преследующие газель,

«Сказание о Сиявуше».
Гив — К. Марадишвили,
Бархам — Х. Абдуразаков,
Кавус — О. Коберидзе,
Тус — Т. Ахмадханов

находят в лесу прекрасную девушку, будущую мать Сиявуша, появляется Рустам. Он фактически спасает девушку от смерти и заставляет двух соперничающих из-за «добычи» именитых охотников привести ее в царский дворец. В книге эта сцена, как, впрочем, и многие другие, сделана значительно спокойнее, без драматических поворотов и осложнений. Будущую царицу находят в лесу и доставляют во дворец шаха. Рустама среди охотников нет вовсе: с ним читатель встречается значительно позже, уже после рождения Сиявуша и смерти его матери. Но изменения, на которые в этом эпизоде пошли авторы картины, думается, не нарушили строй поэмы, а обострили заложенные в ней драматические мотивы и элементы.

В другой сцене фильма Рустам проникает в Сиявушград в балахоне прокаженного, дабы не быть никем узнанным. Он приходит, чтобы сказать своему воспитаннику о нависшей над ним опасности и предложить план спасения. Такого эпизода также нет в поэме. И эта новация кажется нам несравненно менее удачной: в ней слишком заметен привкус обычного приключенческого фильма, ощутима установка на занимательность.

Вообще в фильме немало сцен, которых нет в книге Фирдоуси. Человек, который бы взял на себя труд сличить строчку за строчкой «Шах-наме» с фильмом Б. Кимягарова, обнаружил бы немало расхождений — и в сюжетных решениях и в репликах действующих лиц (тем более что речь идет о стихах Фирдоуси, где каждое слово, замененное другим, заметно). Каковы же последствия этих разночтений с литературным оригиналом? Ведь отход от буквы произведения писателя сам по себе вовсе не означает творческого поражения. Все дело в том, каким образом и во имя чего происходит отступление от авторской художественной конструкции.

В предшествующих лентах таджикские кинематографисты стремились как можно бережнее сохранить эпический склад повествования, присущий поэме Фирдоуси. Фильмы о подвигах Рустама и о его сыне Сухрабе были монументальны и неторопливы, в каждом из них был по существу один драматический узел, в который постепенно завязывалось все повествование. Авторы как бы приглашали зрителя насладиться величавой красотой массовых сцен, пейзажей, динамикой многолюдных баталий, восхититься рыцарским благородством героев, звучанием изысканного стиха Фирдоуси. Экранизации, осуществленные Б. Кимягаровым и его творческим коллективом в эпическом ключе, встретили признание критики (позволю себе напомнить, что и я был в числе поклонников тех лент [1]), имели большой зрительский успех.

В новой работе создатели картины кое-где отказались от найденного ими и использованного в предшествующих лентах творческого принципа. В «Сказании о Сиявуше» нет единого эпического дыхания, которое так подкупало в предыдущем фильме. Да и сквозная эпическая идея не обрела здесь цельности выражения. Возможно, необходимость найти новый принцип экранизации была вызвана тем обстоятельством, что сказ о Сиявуше в три раза длиннее сказа о Сухрабе, ставшем основой для предшествующей картины. Чтобы уложиться в принятые кинематографические размеры, необходимо было «спрессовать» литературный материал путем его активной драматизации.

Это, в свою очередь, повлекло за собой необходимость сконцентрировать действие вокруг нескольких драматических узлов. Скажем, в книге Фирдоуси Сиявуш сначала женится на Джерире, дочери Пирана (в фильме он назван Пироном), и лишь затем, несколько позже, становится мужем дочери Афрасиаба — Фарангиз. Причем сына Сиявушу рождает Джерире: сказ о Форуде следует в «Шах-наме» вслед за сказом о Сиявуше. Фарангиз становится матерью уже после смерти Сиявуша: царевич так и не видел своего наследника, будущего шаха Ирана Кей-Хосрова. Авторы ленты решились на вполне уместную в таком случае контаминацию: вместо истории двух жен и двух сыновей Сиявуша они оставили в филь-

[1] Ан. Вартанов. Дыхание эпоса — «ИК», 1972, № 7.

ме одну из них, объединив в ней обе сюжетные линии.

Или еще пример. В поэме Фирдоуси значительное место занимают послания и письма, отправляемые друг другу шахами и богатырями, сны, предсказания и т. д. Многие факты и события становятся известными читателю из сообщений о них в косвенной форме. Для литературы нет существенной разницы между событием, рассказанным непосредственно писателем и описанным в послании одного персонажа другому: в конце концов, и в том и в другом случае речь идет о фактах, опосредованных словом. Конечно, в литературе нового времени имеет значение, от чьего имени идет рассказ — от автора или от одного из действующих лиц. Однако в поэме Фирдоуси нет даже попытки индивидуализации речи: послания, сны, предсказания существуют прежде всего для того, чтобы разнообразить формы повествования, внести в него определенный драматизм. Сценарист «Сказания о Сиявуше» Г. Колтунов, имеющий большой опыт пересоздания текста поэмы, почти отказывается от громоздких и некинематографических форм посланий, писем и т. д. Заключенные в них важные детали и обстоятельства он «переводит» в план непосредственного действия, вы-

«Сказание о Сиявуше». Сиявуш — Ф. Юсуфов, Судаба — С. Орлова

бирая лишь те письма, которые оказываются необходимыми для развития сюжета.

Попутно возникает и другое предположение: может быть, авторы решили опробовать иные способы контактов со зрителем, увидев, что поэма дает возможность выстроить на эпическом фоне увлекательный драматический сюжет с эффективными мелодраматическими поворотами? Во всяком случае, достигнув в предшествующих своих встречах с поэмой Фирдоуси немалой свободы в воссоздании его стиля, кинематографисты почувствовали на этот раз вкус к более смелой и самостоятельной его интерпретации.

Как и в прежних лентах, сюжетной основой «Сказания о Сиявуше» стало вечное соперничество Ирана и Турана, противоборство шаха Кавуса и туранского владыки Афрасиаба. Однако не войны и набеги, не битвы между богатырями являются теперь теми сюжетными вехами, на которые прежде всего опирается фильм. Им на смену пришли дворцовые интриги и наветы. В «Книге шахов» у Фирдоуси идет речь о жене Кей-Кавуса царице Ирана Судабе. Полюбив своего пасынка Сиявуша, она пытается покорить его сердце, а затем, не достигнув успеха, мстит ему. Опираясь на эту сюжетную линию, авторы строят остродраматическое, почти детективное повествование о Судабе. Царица Ирана становится в фильме вторым главным действующим лицом, основным антагонистом Сиявуша. Поэтому битвы и сражения богатыря с другими исполинами как бы отходят на задний план. Само появление Судабы на престоле обставлено зловещими подробностями, которых не было у Фирдоуси: хитроумная наложница с помощью придуманного и разыгранного ею «спасения» шаха от ядовитой змеи обращает на себя его внимание, завоевывает сначала доверие, а затем и любовь Кавуса.

Такая экспозиция характера коварной, лживой, властолюбивой женщины, не останавливающейся в достижении своей цели ни перед какими препятствиями, является авторским нововведением: Судаба у Фирдоуси вряд ли отличается большим вероломством по сравнению с окружающими ее владыками и вельможами. Волей обстоятельств она стала одной из пружин в развитии трагического сюжета жизни Сиявуша, но отнюдь не главной и, тем более, не единственной. Перестройка линии отношений между Сиявушем и Судабой привела к тому, что зритель фильма уверен: и туранский владыка Афрасиаб, и его кровожадный брат Гарсиваз в своей борьбе с Сиявушем являются послушными марионетками в руках всемогущей Судабы.

Первая серия фильма, названная «Сиявуш и Судаба», сконцентрирована вокруг возвышения царицы и охватившей ее внезапной страсти к появившемуся во дворце красавцу Сиявушу, неудачной попытки соблазнить его, а затем — стремления оклеветать в глазах Кавуса. Взвинтив драматическое напряжение событий, что само по себе и понятно и во многих звеньях картины оправдано и закономерно, авторы оснастили их отсутствовавшими у Фирдоуси психологическими мотивировками. Скажем, Гив и Тус — иранские вельможи (они нашли во время охоты будущую мать Сиявуша) долгое время держат сторону царицы, потому что боятся, что Сиявуш будет мстить им за намерение убить в лесу его мать как добычу, которую нельзя поделить. Или шах Кавус не хочет долгие годы видеть своего сына Сиявуша из-за того, что мать его, любимая жена царя, умерла при родах.

Но в книге Фирдоуси, как и положено древнему эпосу, поступки героев, в том числе и резкие перемены в их отношениях друг с другом, лишены тех психологических обоснований, к каким нас приучила литература нового времени. Весьма характерна для «Шах-наме» сцена, где Судаба, трижды пытавшаяся соблазнить Сиявуша, решается отомстить ему. В книге она делает это, желая покарать человека, не подчинившегося ее царской, а значит высшей воле. В фильме же к этому эпическому мотиву отмщения добавлен еще один, чисто психологический: Судаба — подобно Федре у Расина — опасается, как бы Сиявуш не рассказал шаху о попытках царицы соблазнить его. Не роковые страсти владеют ею, а обыкновенный житейский страх. На смену могучим эпическим страстям приходят мелкие и подлые чувства, а

это в свою очередь в чем-то сказывается на масштабе образа.

Модернизация поэмы особенно заметна в сценах соблазнения. У Фирдоуси они лишены подробностей, сделаны сдержанно и достойно. При встрече Сиявуша в своих покоях

Царица поспешно с престола сошла
И низкий отвесила гостю поклон,
И вот у прекрасной в объятиях он.
Целует она молодого вождя
И молвит, с прекрасного глаз не сводя:
«Заря ли на небе, ночная ли мгла,
Моя не смолкает Иездану хвала.
Еще у кого столь блистательный сын?
И в царском семействе такой — ты один».
Но чует смущенный царевич: грешны
Объятья горячие царской жены,
Здесь дело неладно. Тревогой томим,
Поспешно подходит он к сестрам своим... и т. д.

Не то в фильме. Здесь Судаба укладывает Сиявуша на ложе, сама же, в предвкушении грядущих наслаждений, отправляется в бассейн, где в окружении служанок совершает омовение и натирается благовонными маслами. Когда Судаба возвращается, Сиявуш пытается встать с ложа. Между ними происходит такой диалог:

Судаба. Лежи, лежи!
Сиявуш. Но, госпожа...
Судаба. Мой сын,
Ты в детстве спал без матери, один!
Тебя к груди не прижимал никто!
Так я тебе сейчас верну все то,
Чего лишен был в детстве...
Сиявуш. Целовать
Не надо так...
Судаба. Но так целует мать
Любимое дитя! Я дочь свою
Так целовала при тебе! И всю —
Не только руки... щеки... лоб...
Люблю я целовать моих детей!
А ты —
Мое дитя! И дивной красоты!
Сиявуш. Но...
Судаба. Если хочешь знать, то дети сами
Целуют мать.

«Сказание о Сиявуше».

Поставленная в титрах формулировка «по мотивам» оправдывает и новые сюжетные повороты и даже появление несуществующих в книге стихов, но вряд ли — такую сцену. В ней талантливым и имеющим немалые заслуги перед Фирдоуси авторам изменяет вкус.

Судаба оказалась не только в центре первой, но и второй серии фильма — здесь она плетет козни против Сиявуша, тайно встречаясь на границе Ирана и Турана с коварным Гарсивазом. Разросшаяся линия Судабы оказалась столь же данью стремлению авторов драматизировать сюжетную структуру фильма, сколь и их отступлением от эпического строя повествования к мелодраме.

Если в способе прочтения поэмы авторы иногда сбиваются на доходчивые, но подчас слишком уж доходчивые, упрощенно доходчивые ходы, то в своем стремлении ввести в общую концепцию произведения современные мотивы они по-прежнему последовательны. Для всех лент, связанных с героями «Шах-наме», главным в рассказе о подвиге богатырей и царских междоусобицах было для Г. Колтунова и Б. Кимягарова отнюдь не упоение боем, торжеством победы, славой могущественных владык. Перед Г. Колтуновым и Б. Кимягаровым стояли несравненно более высокие и благородные замыслы. Свои усилия они направляли прежде всего на то, чтобы показать трагическую бессмыслицу бесконечных войн, от которых более всего страдает простой народ. Для героев киноэпоса, созданного таджикскими кинематографистами, победа над врагом — это прежде всего мечта о долгом мире и связанной с ним возможностью мирного крестьянского труда.

Как нельзя более близка эта мысль и материалу, на котором построено новое кинопроизведение — «Сказание о Сиявуше». Сиявуш отличается изначальным миролюбием помыслов. И у Фирдоуси он не столько воин, сколько созидатель: недаром он строит прекрасный город на голой земле, устраивает его на новых, справедливых и светлых началах. Воевать Сиявуша заставляет лишь крайняя необходимость. Нередко даже рискуя показаться робким, он предпочитает решить спор миром.

Авторы фильма проявили немало изобретательности для того, чтобы тему Сиявуша-миролюбца органически связать и с сюжетом, и с характером героя. Уже в прологе ленты, где преследуемая охотниками лань неожиданно обращается женщиной, будущей матерью Сиявуша, в этом образе-метафоре заложена тема картины. Не лев, не барс, не какое-нибудь другое сильное, устрашающее людей животное, а кроткий олень стал воинской эмблемой Сиявуша, воспитанника Рустама. Такой выбор воинского знака удивляет многих, начиная с отца — шаха Кей-Кавуса. Да и в дальнейшем течении фильма богатыря не раз упрекают в излишнем миролюбии, однако никогда упреки не застают его врасплох, не заставляют усомниться в правильности избранной позиции.

Во многих сценах фильма тема мечты о мире находит яркое художественное воплощение. В особенности в той, где Сиявуш и Рустам после сражения с сыном туранского владыки Хумана бредут по полю, усеянному трупами. Хотя здесь явный отход от Фирдоуси (вплоть до того, что Хуман никогда не сражался с Сиявушем и надолго пережил его), главная мысль всего произведения выражена в этом эпизоде глубоко и точно. Слова Рустама исполнены скорби по погибшим в битве. Сиявуш же оплакивает и врагов, он понимает: и победителям она приносит страдания.

Сцена эта стала доминантой характера главного героя. Мотивы ее затем развиты в ряде эпизодов: и в тех, где Сиявуш, опасаясь коварства соотечественников, спасает туранских заложников и уходит вместе с ними, и в особенности в тех, когда герой пытается со своими воинами пройти сквозь строй врага со скрещенными на груди руками.

Высокий и светлый образ Сиявуша, более всего заботящегося о том, чтобы люди жили в согласии друг с другом, трактован авторами целостно до самого конца повествования. Правда, в финале кинематографисты снова отходят от Фирдоуси, но на этот раз их своеволие помогает выразить мысль книги наиболее точно и убедительно.

В «Книге шахов» Сиявуша убивают жестоко и прозаично:

Он жертве главу, что овце, отогнул,
Над нею кинжал занесенный сверкнул;
Поспешно под ток багровеющих струй
Лохань золотую подставил Горуй...

В фильме ведомый на казнь Сиявуш чудом на какой-то момент освобождается от своих палачей, чтобы покончить жизнь самоубийством. Он знает, что, если будет убит врагами, это станет поводом для новой войны, а если покончит с собой, то, может быть, желанный мир после его смерти сохранится.

В «Сказании о Сиявуше», как и в прежних постановках Б. Кимягарова, хороши массовые сцены. Они не многолюдны, но стройностью своей и художественной цельностью производят сильное впечатление. Изобразительное решение, несмотря на то, что пропорция натурных и павильонных сцен изменилась по сравнению с прошлыми лентами в пользу павильона, по-прежнему отличается уверенным профессиональным мастерством. Актеры, в особенности имеющие отношение к столь удавшейся в картине линии «мир, а не война», играют сдержанно, точно. Монументален Б. Ватаев в роли Рустама — могучий, благородный богатырь. Трудную, богатую неожиданными эмоциональными переходами роль шаха Кавуса успешно ведет О. Кобериdзе: пожалуй, не было еще в лентах Кимягарова героев, наделенных мудростью и душевной силой, подобно Кавусу — Кобериdзе.

Особое внимание привлекает молодой актер Фархад Юсуфов — исполнитель главной роли. При первом появлении Юсуфов использует в основном лишь одну краску — юношеской скромности. Но постепенно, сцена за сценой, в герое открываются все новые и новые черты, наполняя этот романтический образ человеческим теплом. Особенно удались актеру те сцены, где он выступает на защиту ни в чем неповинных заложников-туранцев: пафос действия Сиявуша тут органически слит с темпераментом романтического героя. Ну и, конечно, последняя, предсмертная сцена: от царевича-оленя исходит свет надежды, его глаза, сверкающие в запавших глазницах, горят верой. Пусть ценой его жизни, но будет куплено спокойствие для всего народа.

Женские персонажи удались в фильме меньше. Женские роли играют С. Орлова (Судаба), Ф. Юрно (жена Сиявуша Фарангиз), Д. Камбарова (служанка Судабы Фарида) — на каждой из этих актерских работ лежит печать той противоречащей духу поэмы модернизации, о которой уже шла речь выше. Проявляется она и в чрезмерной «прозаизации» стиха, характерной для «дворцовой» части фильма, связанной с Судабой. Здесь поэтическая ткань фильма близка к разрушению.

●

Итак, попытка более свободной интерпретации книги, которую предприняли экранизаторы Фирдоуси, принесла, как мы убедились, не только обретения, но и потери. Это естественно. Если прошлая экранизация «Шах-наме» — «Рустам и Сухраб» — великолепно завершала этап послушного движения по следам Фирдоуси, то «Сказание о Сиявуше» — попытка иного прочтения классики, поиски новых путей экранизации. А эксперимент, как известно, не гарантирован от ошибок.

Тем не менее художественную верность авторов взятому однажды материалу, последовательное стремление создавать яркий, зрелищный, интересный зрителю кинематограф нельзя не оценить. И, может быть, спустя некоторое время мы вновь увидим на экране героев «Шах-наме» и станем свидетелями дальнейшего движения и новых достижений в экранном претворении великого шедевра Фирдоуси.

Василий Ордынский

«Дебют» и дебютанты

Проблема становления кинематографиста, приступающего к самостоятельной работе, чрезвычайно важна для советского кино, для его будущего. Воспитание молодых кадров — завтрашний день киноискусства.
Забота о творческом росте, о повышении художественного мастерства молодых художников нашла свое отражение в Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», которое призывает сочетать чуткое, уважительное отношение к молодым с требовательностью и принципиальностью. Постановление предлагает изучать проблемы и нужды молодежи, направлять развитие талантов по творчески перспективному пути.
У молодых кинематографистов сегодня, как никогда, благоприятные условия и возможности для выявления своих талантов. Этому в первую очередь способствует постоянная забота Коммунистической партии о развитии нашего искусства, о его молодой смене.
В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию кинематографии» «усиление идейно-политической и профессиональной подготовки молодых работников кино, укрепление их связей с жизнью» названо в ряду первостепенных задач.
Молодые получают сейчас конкретную и действенную помощь, явственным результатом которой является все возрастающее число дебютантов.
Одним из практических результатов Постановления стала и организация на «Мосфильме» нового экспериментального объединения «Дебют». Сегодня на страницах нашего журнала о «Дебюте» рассказывает член бюро художественного совета объединения Василий Ордынский.

Вглядываясь в лица молодых, невольно оборачиваешься в свое прошлое, такое, казалось бы, недавнее, но уже пройденное, существующее ныне не просто воспоминанием, но как определенный жизненный и творческий опыт, позволяющий сравнивать, судить, размышлять о том, как складываются судьбы нового поколения.

Мои ровесники, дебютанты пятидесятых годов, во всяком случае многие из них, вошли в кинематограф ярко и стремительно. То было время перемен, и перемены эти были совершенно определенны. Заканчивался период малокартинья. Стало понятно, что советский кинематограф должен делать не семь картин, а намного больше. Это обстоятельство нас и выдвинуло.

Мы были поколением военным, то есть поколением людей, которые набрали в течение четырех лет такой жизненный опыт, которого не было ни у старшего поколения, ни у тех, кто следовал за нами. В этом смысле наше поколение исключительное. И, наверное, не случайно, что именно бывшие фронтовики начали новый кинематограф.

Первой картиной, которой наши товарищи В. Басов и М. Корчагин завоевали себе право работать в профессиональном кинематографе, был всего лишь фильм-спектакль по Тургеневу — «Нахлебник». Но уже следующий фильм — «Школа мужества» — заявил о молодых режиссерах как о людях, отчетливо понимающих, что их волнует в жизни, что они хотят сказать с экрана. И мы, тогда еще недавние

выпускники ВГИКа, живо аплодировали этой картине, видя в ней не столько кинематографические достоинства, сколько некую визитную карточку всего нашего поколения.

Нам с Яковом Сегелем, что называется, повезло — мы попали в положение исключительное, потому что диплом наш «Переполох» по Чехову вышел на широкий экран. Правда, небольшим тиражом, очень скромно. Но то была первая дипломная работа за долгие годы малокартинья, которая оказалась во всесоюзном прокате. И это дало нам моральное право претендовать на самостоятельную работу. Для меня такой работой стал «Секрет красоты» — всего полторы части с подзаголовком «комедия-шутка». Зритель встретил ее хорошо, и в канун Нового, 1956 года она была показана по телевидению. Некоторые старшие товарищи склонны были после нее видеть во мне комедиографа.

Сейчас я понимаю, что фильм оказался в достаточной мере удачным прежде всего потому, что это была «ставка — больше, чем жизнь»; в пятнадцать минут экранного времени был вмещен хоть и очень скромный, но весь художнический опыт, который мне довелось набрать за время шестилетнего обучения во ВГИКе. И эта маленькая картина дала мне путевку в кинематографическую жизнь. Мне предложили снимать полнометражную ленту на киностудии «Мосфильм». Иван Александрович Пырьев, который был в то время директором «Мосфильма», поверил в меня как в режиссера. И Михаил Ильич Ромм посчитал мой первый опыт достаточно убедительным. Да и учителя мои, Сергей Аполлинарьевич Герасимов и Тамара Федоровна Макарова, отнеслись к нему весьма благосклонно. Но я нашел в себе мужество отказаться от пути комедиографа, посчитав успех своей первой работы случайным или, точнее, не полностью мне принадлежащим. Ведь за спиной этой короткометражки стояли многие ответственные и опытные люди, коллектив огромной студии.

Следующей моей работой стал «Человек родился» — фильм жанра отнюдь не комедийного, более мне близкого по духу, да и вгиковским учителям, моим первым и самым главным учителям.

Крылатые слова Эйзенштейна о том, что можно учиться режиссуре, но научиться ей нельзя, остаются справедливыми и по сей день. И, пожалуй, приобретают еще большую актуальность Обучить ремеслу, грамотному монтажу, разведению мизансцены и прочим техническим обстоятельствам, которые связаны с освоением профессии, — это в наш век научно-технической революции достаточно легко. Проблема не в овладении ремеслом, а в том, о чем с помощью этих усвоенных приемов сможет рассказать своим современникам молодой режиссер.

Чисто профессиональными навыками, повторяю, овладевать гораздо легче. Сейчас вгиковские дипломы и курсовые работы снимаются с помощью довольно совершенной техники. И неудачи их — не от отсутствия надлежащих технических условий.

И, может быть, именно потому, что у дебютанта в руках такое богатство технических средств, свою профессиональную деятельность в кинематографе он стремится начать с выявления себя прежде всего в сфере формы, а не в сфере содержания. Современное поколение неизмеримо больше нас информировано в области художественного творчества. Практически все, что делает мировой кинематограф, сейчас доступно для обозрения. И, пытаясь работать самостоятельно, недавние студенты подчас механически следуют накопленным примерам. Им кажется, что, взяв за образец фильмы своего кинематографического идола, они держат в руках нить Ариадны, которая выведет их на дорогу самостоятельного творчества. А ведь именно первые картины наиболее точно «прогнозируют» художника. Давайте вспомним дебюты нашего поколения Для Чухрая это был «Сорок первый», для Алова и Наумова — «Старая крепость», для Хуциева и Миронера — «Весна на Заречной улице». Не считаю, что картина Кулиджанова и Сегеля «Это начиналось так» — хотя это была их первая картина — самостоятельна. На ней лежал еще груз периода малокартинья. Они попали в жесткие условия места, времени и обстоятельств. Но вот их следующая картина «Дом, в котором я живу» была уже зрелым выражением их мировоззрения и мастерства.

Думаю, что первое свойство таланта — само-

стоятельность мышления, самостоятельность восприятия жизни, социального и нравственного опыта, накопленного предшественниками. Мне интересна своеобычность взгляда на мир таких молодых режиссеров, как Алексей Герман, Динара Асанова, Борис Фрумин, Никита Хубов, выбравших для себя словно бы и небольшой плацдарм для повествования, но сумевших открывать и трактовать мир, нас окружающий, по-новому.

В то же время меня настораживает то обстоятельство, что три картины Никиты Михалкова поставлены на материале, очень далеком от современной жизни, а четвертой будет... «Обломов».

Наше поколение пыталось выражать себя в наиболее близких нам обстоятельствах. И если Чухрай начал с «Сорок первого», то у него был фронтовой опыт, и он понимал, что́ стоит патрон и что́ стоит жизнь, что стоит смерть.

Но это, так сказать, частное лирическое отступление. А теперь давайте порассуждаем, каким образом наш кинематограф пришел к тому, что на «Мосфильме» организовано сейчас объединение, называемое «Дебют». Прежде всего, конечно, это было следствием известного Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». Хотя, конечно, не единственным его следствием.

В чем я вижу качественное отличие нового объединения? Дело в том, что кинематограф — это настолько коллективное творчество, что режиссер может оказаться в условиях, когда его понесет волна, на которую настроена съемочная группа, а настроена она может быть не только режиссером, а и традициями и тенденциями студии, объединения, художественного руководителя наконец. И выделить вклад режиссера, тем более молодого, бывает иногда затруднительно, потому что за его работу отвечала студия, обязанная сдать на должном уровне «производственную единицу».

Разберем классический пример: молодому режиссеру дают постановку; утверждается сценарий, его просматривают компетентная сценарно-редакционная коллегия, главный редактор объединения, художественный руководитель. Как правило, к молодому режиссеру приставлен наставник в лице опытного мастера, который несет моральную ответственность за него. И когда фильм приходит к завершению, а дело как-то не ладится, то тут все приходят на помощь — не режиссеру, а продукции. Тем более что ведь не виноваты ни оператор, который, предположим, прекрасно снял картину, ни композитор, который написал хорошую музыку, ни актеры, которые справились со своими ролями. Почему же картина должна лечь на полку? Автоматически все складывается так, что фильм как-то дотягивают. А коль скоро он вышел на экран, то режиссеру трудно понять, что в этом фильме от него, а что от его коллег. В результате этой внутренней дезинформации и расширяется так называемый «институт неудачников», людей, которым вроде бы кто-то когда-то не дал возможности раскрыться.

Я это говорю отнюдь не с чувством досады или осуждения — так есть, было и так будет, ибо только уже совершенно исключительный по своим качествам человек в раннем творческом возрасте может отделить свои достоинства и заслуги от достоинств и заслуг других. Чем моложе художник, тем он самонадеянней, тем он более субъективен, тем больше любит самого себя, тем труднее ему разобраться в собственном творчестве. Я так говорю столь отчетливо и определенно, ибо испытал это на себе.

Объединение «Дебют» отличается тем, что оно не обязано давать товарную продукцию, то есть ту продукцию, за которую отвечают объединение или студия. А значит, режиссер ничем «не прикрыт», он сам отвечает за себя, показывает, на что он способен.

В объединении «Дебют» работа построена следующим образом. Нам рекомендуют того или иного дебютанта. Рекомендуют, как правило, людей, которые имеют специальное высшее образование, то есть кончили ВГИК, но не позднее, чем через четыре года после окончания, если в течение четырех лет им не удалось проявить себя на киностудии. Или людей, которые имеют высшее гуманитарное образование и работали на студиях какое-то время ассистентами или вторыми режиссерами.

Всячески приветствуется, когда дебютант

сам выбирает тему, так сказать, выношенную им за годы ожидания самостоятельной постановки. Объединение же предпочтительнее относится к теме современной, отражающей жизнь, которую дебютант мог наблюдать своими глазами и по поводу которой у него есть четкие выводы.

Выбор литературной основы и есть первый экзамен. Дебютант в дальнейшем будет держать этот экзамен ежедневно на всех этапах производства, но по выбору литературного материала уже можно понять, чем живет дебютант, каковы его интересы, что он хочет сказать людям. Вот это-то и есть самое главное. Не к а к, а ч т о. Ибо подчас «закрутить» какую-нибудь панораму или смонтировать странным способом черно-белое, цветное и негативное изображения бывает гораздо легче, чем отчетливо проявить идею и настроение.

Так вот — с чем дебютант пришел в объединение, об этом говорит уже тот литературный материал, который он принес или который он выбрал из числа предложенных ему. А насколько дебютант способен работать с людьми, как он будет выбирать актеров и, наконец, как быстро, точно и толково он будет снимать — покажет кинопроцесс. Я не случайно говорю «толково», потому что можно наснимать очень много и... бессистемно, а потом думать о том, как из этого наснятого материала составить нечто. На студии «Дебют» не будет никаких тепличных условий, будут обыкновенные производственные условия, в которых дебютанту как режиссеру предстоит работать и дальше. Технические средства производства будут ограничены разумными рамками. Ограничен также и метраж. Это, как правило, фильм в одну-две части. И как исключение — три, самая трудная форма кинозрелища.

Трудно снимать такую картину, зато есть возможность с предельной емкостью организовать ее и проявить все лучшие режиссерские качества дебютанта... Или — отсутствие их...

Объединение «Дебют» более всего заинтересовано именно в определении наличия или отсутствия этих качеств. И именно вследствие этого дебютанта не будут наставлять ежеминутно, ежесекундно; руководство объединения зато вправе отстранить дебютанта на любой стадии производства, так как в «доход» государству должны поступать не «киноединицы», а новый художник.

Это и есть наша прибыль, наши дивиденды, ради этого мы и будем работать. Если какой-либо дебют в силу не зависящих от художественного уровня картины обстоятельств не сможет пойти на широкий экран, но картина позволяет думать худсовету (в который, кстати сказать, входят и молодые или сравнительно молодые режиссеры), что дебют состоялся, что он позволяет рассчитывать на то, что в дебютанте заключены качества, которые и необходимы режиссеру, то пусть первая его картина мирно лежит на полке. И никто не будет за это укорять руководство объединения и художественного руководителя этого дебютанта. Потому что, повторяю, искомое для объединения «Дебют» — не продукция, а художник. Художник-профессионал. Удачное начало в «Дебюте» откроет молодому режиссеру дорогу к новой, большой постановке.

Я вместе с режиссерами А. Михалковым-Кончаловским, Ю. Озеровым, И. Таланкиным и Г. Чухраем вхожу в бюро художественного совета. Мы договорились о том, что самое губительное для экспериментального объединения молодых — это борьба за «честь мундира», попытки во что бы то ни стало дотянуть неудавшуюся работу, подменить режиссера «коллективным разумом» руководителей объединения. Если вдруг мы, старшие, забудем об этом, то забудем о самом главном, так как не б ы л о е щ е т а к о г о н а ч и н а н и я в советском кинематографе, т а к о й ф о р м ы в ы я в л е н и я молодого дарования.

Наша задача — выявить художественные и гражданские качества пришедших к нам молодых людей, их л и ч н ы е в о з м о ж н о с т и. Это краеугольный камень уникального начинания, каким является объединение «Дебют».

Нам важно понять, что несут в себе молодые дебютанты. Пусть они выразят себя частично, но пусть будет видна тенденция, пусть откроется перспектива, пусть будет реально ощутимо, к т о стучится в двери нашего кинематографа. И для чего стучится...

И. Вайсфельд

Движение стилей и устойчивость предрассудков

Начинать дискуссии трудно. Поэтому воздадим должное В. Михалковичу и Ю. Богомолову, взявшим на себя нелегкий труд пионеров творческого обсуждения динамики развития стилей.

Достоинство их выступлений — в зоркости критических оценок, искренности интонаций, психологической и стилевой раскованности. Они ведут с нами, читателями, доверительный разговор, обнаруживая тонкость суждений о фильмах, счастливое чувство современности.

Михалкович и Богомолов не ставят своей задачей анализ теоретической литературы — ни того, что было сказано до них, ни истории вопроса. Хотя, вероятно, не мешало бы вспомнить о ветеране кино Александре Мачерете, который еще в 1963 году выпустил книгу «Художественные течения в советском кино»; он, правда, не формулирует категории стиля, но, строго говоря, именно они и составляют предмет размышлений автора. Можно утверждать, что Мачерет первым попытался рассмотреть художественные направления как теоретическую проблему, устремился в стихию именно стилевой многосложности движения советского кино 50—60-х годов. Впрочем, по-своему правы Михалкович и Богомолов: возможно, им по душе мысль Вильгельма Либкнехта, ставшая эпиграфом к книге Мачерета: «...каждый должен напрягаться и тянуться сам, даже, когда его ведет наилучший проводник».

Достоинство статей Михалковича и Богомолова заключается не столько в очевидности каждой их формулировки и наблюдения (спорить есть о чем), а в том, что авторы располагают нас, участников начавшегося обсуждения, к размышлениям важным и далеко выходящим за обозначенные границы.

Мне представляется, что размышления надо начать не с дефиниций и прогнозов и не с оценок фильмов, хороших или плохих, а с живучих предрассудков, с таких ходячих понятий, которые вклиниваются в художественное сознание кинематографистов проявлениями интеллектуальной архаики, косности терминологии и понятий. Здесь нет иерархии значимостей. Просто все они крепко соединены друг с другом; не проставляя порядковых номеров, все же обозреем их в последовательности.

В критической литературе, как нечто само собой разумеющееся, распространено противопоставление живописности и антиживописности как формулы, определяющей водораздел в жизни экрана. Не буду обременять читателя цитациями, укажу для краткости хотя бы на то, с каким чистосердечным доверием относится к такой схеме первый «оратор» нашей дискуссии В. Михалкович. Он пишет: «А теперь вернемся к нынешнему кино, самому что ни на есть современному. Оно — как неоднократно отмечалось — все еще характеризуется интенсивной живописностью кадра и статичностью камеры. Следует, видимо, полагать, что эти черты являются сейчас конституирующими (подчеркнуто мною. — *И. В.*) в складывающемся на наших глазах кинематографическом стиле».

Само по себе наблюдение верно: действительно, в кино можно найти и проявления живо-

---

Редакция продолжает дискуссию о стилевых направлениях в современном советском киноискусстве (см. «ИК», 1978, №№ 1—6).

писности и антиживописности. Но, бог мой, разве в этом дело? Разве это может служить конституирующим, структурным началом для исследования диалектики экранной жизни?

Еще в студенческие годы в университете мы изучали «Историю стилей изящных искусств» Кон-Винера (Москва, 1916 г.). Кон-Винер делил мировое изобразительное искусство на тектоническое с его целесообразностью (например, Возрождение) и живописное с его декоративностью, антицелесообразностью (например, барокко). И уже тогда эта коллизия воспринималась нами как достаточно ограниченная, неплодотворная, хотя и — в эмпирическом плане — по-своему верная. Н. Н. Козюра справедливо связывает схему Кон-Винера с позитивистским упрощением истории искусств, распространенным в 20—30-е годы [1].

Гораздо более интересное деление на стилевые структуры предложил немецкий ученый Генрих Вельфлин[2]. Он наметил такие грани процесса эволюции изобразительных искусств:

1. Развитие от линейного к живописному.
2. Развитие от плоскостного к глубинному.
3. Развитие от замкнутой к открытой форме.
4. Развитие от множественности к единству.
5. Абсолютная и относительная ясность предметной сферы.

В отличие от Кон-Винера Вельфлин большое значение придавал связи стилей с общим представлением о красоте, распространенным в ту или иную эпоху. Он писал, что то или иное видение тесно связано с определенным, лишь ему свойственным представлением о красоте.

Свою книгу Вельфлин завершил мыслью о необходимости рассматривать искусствознание не изолированно, а в более широком контексте. История искусства, по его мнению, «как учение о формах видения притязает не только на роль отнюдь не обязательного спутника в обществе исторических дисциплин, но необходимо является как бы глазами этих дисциплин»[3]. Выразительно сказано об искусствознании: стать глазами исторических дисциплин!

Времена, когда прослеживание таких связей было далеко не обязательным качеством эстетического познания, давно прошли. В нашей стране нет такого критика или теоретика, для которого социальная, идеологическая содержательность понятия «стиль» подвергалась бы сомнению.

Академик Д. С. Лихачев, характеризуя творческое наследие В. М. Жирмунского, его отход от «формальной школы», писал:

«Содержание и форма неразрывны для него в художественной системе произведений. Он ищет пути к целостному и историческому анализу стиля — будь то стиль автора или стиль целого исторического произведения»[4].

Этот пример можно было бы дополнить многими из истории теорий литературы, искусств (в том числе и кино) и из современнсй практики, включая уже опубликованные в «Искусстве кино» статьи о стиле: для этих авторов неразрывность формы и содержания — аксиома, исходный рубеж для анализа дифференциаций. Следовательно, проблема заключается не в правомерности деления кино на живописное и неживописное и не в созвучных им стилевых схемах, а в чем-то другом.

В чем-то другом...

В том, что под каждую из названных категорий «подверстываются» стилевые поиски, которые в силу заданной однолинейности, усеченности не укладываются в предложенное (пусть даже и блистающее парадоксальными сопоставлениями) прокрустово ложе. Структурная зыбкость схемы «живописное — неживописное кино» (как и фотографическое и воссозданное) питает неоправданную однобокость суждений: часто сторонники документальности, достоверности, хроникальности киноизображения решительно отвергают живописность, как не соответствующую природе фильма, а увлеченные «живописностью» экрана

---

[1] Н. Н. Козюра. Борьба с вульгарной социологией. Классовость и народность искусства. В сб.: «Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 30-х годов». М., «Искусство», 1977, стр. 87.

[2] Генрих Вельфлин. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. — Л., 1930, стр. 17—20.

[3] Там же, стр. 282.

[4] Д. С. Лихачев. В. М. Жирмунский — свидетель и участник литературного процесса первой половины 20 в. Предисловие к книге: В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., «Наука», 1977, стр. 10.

всячески принижают якобы обыденность и прозаичность представлений об искусстве кино своих оппонентов.

Пример тому можно найти в книге В. Фомина «Пересечение параллельных». На первый взгляд она кажется эклектичной. Все хороши по-своему — и Эмиль Лотяну, и Толомуш Океев. и Глеб Панфилов, и Отар Иоселиани. У каждого автор книги берет интервью и их комментирует. Комментарии бывают разными, в том числе и осторожно критическими, что не меняет их общей тональности и смысла. По мере чтения книги временами возникает неприятный привкус: автор слишком уж благостен, критика для него — как бы «сфера обслуживания» мастеров кино, своеобразный эстетический сервис, а не самобытное явление, самостоятельное в теоретической и художественной жизни экрана. Но эти ощущения постепенно отступают на второй план, когда «параллельные» В. Фомина «пересекаются» на приверженности к антидокументализму.

Удобство схем «живописность — неживописность», «метафоричность — документализм» и им подобных (для того, чтобы личные пристрастия критика представить объективной истиной) особенно отчетливы в главе, посвященной Юрию Ильенко. Здесь, по воле автора, в ряд фильмов, причисляемых к «эстетике документализма», попадают и «Шестое июля» Ю. Карасика, и «Июльский дождь» М. Хуциева, и «Утоление жажды» Б. Мансурова, и даже «Ваш сын и брат» В. Шукшина — картины, которым явно трудно ужиться под одной крышей. Можно ли, скажем, как это делает В. Фомин, относить к «эстетике документализма» «Хронику одного дня» В. Жалакявичуса, где все события и характеры даны в острой обобщенности, где некоторые эпизоды звучат символически?! Нелегко приходится в предоставленном ему содружестве и фильму Хуциева «Мне двадцать лет». Конечно, в этом фильме многое отражает реальность быта улицы, современных интерьеров, в актерах не подчеркивается «актерское», они выглядят как бы людьми из толпы. Все это так. Но как быть с незаурядным эпизодом первомайской демонстрации в «Мне двадцать лет», который звучит поэтически — в нем ни грана от простой информации! И уж совсем непонятно, как поступить с эпизодом разговора главного героя со своим отцом, погибшим в боях во время Великой Отечественной войны. Ведь разговаривают два сверстника, один из них живет сегодня, а другой жил двадцатилетие назад. Полагаю, что и в «Крыльях» Л. Шепитько, несмотря на подчеркнутую достоверность изображения, есть черты условности, впоследствии получившие развитие в других ее фильмах. Тем не менее об этих картинах в книге «Пересечение параллельных» говорится, что в них «боготворится (!) искусство точной передачи жизненной фактуры».

И вот, по мнению Фомина, наперекор «разгримированному» кино идет одинокий борец — Юрий Ильенко. Он, видите ли, «наперекор этим устремлениям вступает в бой с натуральностью изображаемых фактур и буквально своими руками «пересоздает» мир реального — перекрашивает землю, меняет природный цвет травы, деревьев, камней»[5]. Здесь все неточно.

Заслуги Юрия Ильенко — блестящего оператора, который встал на путь режиссуры и достиг интересных результатов в фильме «Белая птица с черной отметиной» (1970) — неоспоримы. Его творческие поиски отмечены незаурядностью темперамента, своеобразием его личности. Однако во всех остальных фильмах, поставленных Ильенко, больше ощущается кинооператор, чем режиссер. Нередко Юрию Ильенко изменяют дар драматургического мышления, который должен быть присущ режиссеру (хотя это вовсе не означает, что он обязан сам писать сценарии), чувство соразмерности поэтического замысла и средств его воплощения, полифоничности кинообраза.

В картине «В ночь на Ивана Купала» есть замечательные изобразительные находки. Но фильм в целом — это скорее коллекция статических кадров, чем художественное единство; и если нужен пример однозначного, усеченного представления о поэтичности, то укажем именно на эту картину. По-видимому, не осознав

[5] В. Фомин. Пересечение параллельных. М., «Искусство», 1976, стр. 57.

этого, режиссер в последующих работах усугубил свои слабости.

Неверно также представлять Юрия Ильенко в качестве «одинокого борца» с якобы «натуральностью». Само противопоставление одних групп фильмов другим, предложенное в книге «Пересечение параллельных», достаточно искусственно. Но если уж говорить о поэтах в кино, то начинать бы не с Ильенко, а с классиков советского кино и многих его современников, мастеров с ярко выраженной творческой индивидуальностью и притом не сводящих поэтичность к пафосу изобразительности — Довженко, Н. Шенгелая, Калатозова, Кавалеридзе, Вс. Вишневского, Урусевского, Осыки, Ишмухамедова и других.

В книге В. Фомина «Пересечение параллельных» (резко отличающейся от его предыдущей, весьма серьезной, удачной книги «Все краски сюжета») «метафорическое», «пересоздающее» кино предстает в идиллическом свете, а «документальное» — в расплывчатом и как бы принадлежащем вчерашнему дню.

Я думаю, глубоко прав Ю. Богомолов, когда пишет, что «на документальном материале рождаются произведения по сути игровые — такие, как фильмы Дзиги Вертова или сложные картины М. Ромма «Обыкновенный фашизм», «Мир сегодня». А на материале предельно или изначально иносказательном — будь то фантастический или исторический сюжет — воздвигаются произведения документальные по своей эстетике, такие, как «Андрей Рублев» и «Солярис» А. Тарковского.

В этой мысли критика находит известное отражение диалектика стилистического развития советского кинематографа. И можно только подосадовать, что в другом месте той же статьи нашел отзвук распространенный предрассудок, о котором говорилось выше. Критик, на мой взгляд, выбрал неудачный термин, искажающий его мысль, — тавтология. По мнению Ю. Богомолова, документальное начало в наиболее чистом виде отражает «тавтологическую формулу киноискусства»[6].

Но тавтология и творчество — понятия несовместимые. Тавтологично не искусство, а живучий критический предрассудок.

Подмена искусства тавтологией с неизбежностью ведет к исключению авторского начала.

Тавтологическое безлично.

Советское же кино с первых дней своего существования заявило себя миру как искусство индивидуальностей, способных воплотить в образах экрана самосознание народа.

Это не субъективизм, а субъективность, основанная на глубоком понимании интересов народной жизни и способности «кричать и разговаривать» от имени миллионов.

Советское кино утверждает индивидуальность художника в противовес индивидуализму буржуазного мышления и мировоззрения. На такой основе и складываются стилевые неповторимости.

Отступления от этого принципа пагубны. Всмотритесь внимательно в монтажный ход, в логику событий серой, ремесленной картины, и вы без труда обнаружите отсутствие индивидуальности автора, художническую пустоту. Бесстилье.

Нечто схожее, в специфической форме, происходит и в документальном кино. Заслуга Вертова заключалась в том, что он в своих вершинных работах соединил предельную репортажную убедительность с величайшей страстностью революционного художника. Одно неотделимо у него от другого.

Вертовская репортажность — «жизнь врасплох» — это реальность, схваченная камерой и пропущенная через сознание человека, смотрящего в глазок камеры. Однако эти взаимопереходы и их единство не всегда бывают поняты как художниками, так и критиками. В недавней дискуссии о документальном кино, проведенной журналом «Искусство кино», субъективность авторов, в представлении некоторых участников спора, трактовалась узко. Съемки подлинных участников жизни в такой интерпретации легко заменялись съемками актеров, действительные штрихи жизни и ее плоть деформировались в такой степени, что неизбежно обретали качества абстракции, игры ритмов,

---

[6] Ю. Богомолов. Тавтология и иносказание. — «ИК», 1978, № 2, стр. 87.

движений света и тени, цвета и бесцветия — и только.

«Литературная газета» 22 марта 1978 года напечатала темпераментную статью Майи Меркель «Погос, Петрос и концепционная Зина». Автор вдохновенно и убедительно защищает документальность от ее «упразднителей». Но Меркель, защищая справедливые идеи, впадает в другую крайность, когда упускает из виду, что в каждой, даже сверхдостоверной репортажной съемке всегда присутствует автор. Она пишет:

«Я — за документальный кинематограф, за кино о Погосе, Петросе и настоящей, живой Зине, которой дали бы рассказать о себе. Лица этих людей мне значительно интереснее, чем портреты авторов (подчеркнуто мною. — *И. В.*). Уверена, что не мне одной».

Но есть зрители, которым интересны и Погос, и Зина, и одновременно то, как они сняты, какова мера наблюдательности, самобытности, талантливости документалиста, взявшего в руки камеру, чтобы погрузить нас в саму действительность. Интересна личность снимающего, стиль его работы. Альтернативы здесь нет, и искать ее — бесплодно.

Вернемся к схеме «живописность — антиживописность». Сама по себе она безобидна, а иногда обещает и нестандартные пути исследования жизни художника и его произведения. Предложенная схема опасна, как отмечалось выше, возвеличением одного стилистического решения над другим и, что еще хуже, монополизацией избранного, что стереотипизирует многоцветовое движение поисков и открытий художников.

Здесь мы переходим к рассмотрению другой схемы, близкой к «живописному — антиживописному кино», чреватой сходными опасностями. Речь пойдет о поэзии и прозе на экране и о влиянии этого разделения на истолкование стилей в современном киноискусстве.

Поэтическое и прозаическое кино — это варианты все той же концепции, о которой речь шла выше — «живописность и антиживописность».

Поэтические потенциалы кино возникли давно и вполне закономерно; еще при немом экране фильм оказался способным говорить языком поэзии: происходило чудо рождения нового искусства. Не заметить этого нельзя было.

Когда появился звук, многим показалось, что в Лету канули великие времена кинометафоры, времена вдохновения, что экран захватит стихия иллюстративности, прозаических пересказов литературных первоисточников и кинорепродукций эстрадных представлений.

Для многих кинематографистов это были месяцы и годы отчаяния, когда казалось, что человечество хоронит свое гениальное открытие — беззвучный экран, хоронит эпоху «Стачки» Эйзенштейна, «Золотой лихорадки» Чаплина, «Алчности» Штрогейма, «Земли» Довженко, «Нанука с Севера» Флаэрти или «Последнего человека» Мурнау.

Тревога имела основания. Ведь первые звуковые съемки были лишены качества искусства. Кино как бы возвращалось в доисторические времена, но только в удешевленном издании. В этот момент стремительно сузился тематический диапазон экрана, его духовный кругозор.

Однако история показала, что кинематограф способен на быстрые перемены, что его изменяемость — устойчивая. И уже через год-два невероятная растерянность сменилась надеждами на лучшие времена. Это были месяцы и годы мучительных и счастливых поисков синтеза слова и изображения, звука и монтажной раскованности. И тогда сама собой размывалась почва для противопоставлений поэзии и прозы, вчерашнего и сегодняшнего дня киноискусства.

Термины «поэзия» и «проза» уходили в прошлое, они теряли злободневность.

Кино снова становилось искусством многостилевым и многожанровым. И в дополнение к открытиям немого кино возникли новые жанровые образования, новые стилевые движения.

Все более очевидным становилось, что произведения прозаического характера могут вдыхать воздух поэзии, а метафорический кинообраз — находить опору в изображении прозаического течения жизни.

Автор книги «Поэтика киноискусства» Е. Добин, вспоминая об этих временах, в 1964 году писал:

«Но метафорическое начало в кино немыслимо без повествования. Метафорический кинообраз не имеет самостоятельного бытия вне опоры на повествование... Только в связи, в созвучии с повествованием метафора наделена действительным бытием. Выход метафоры за пределы повествования — это только момент, вслед за которым необходимо с иной стороны вернуться к тому же повествованию...

Без повествования («прозы») поэтически-метафорический образ вымороченен, фиктивен, призрачен»[7].

Анахроничность деления кино на прозу и поэзию была поставлена под сомнение и автором этих строк в предисловии к третьему выпуску «Вопросов кинодраматургии» еще в 1959 году[8].

Любопытно, что на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии, проходившем 8—13 января 1935 года в Москве, на котором выступали Динамов, Эйзенштейн, Трауберг, Довженко, Юткевич, Пудовкин, С. Васильев, Комаров, Кулешов, Петров-Бытов и другие, уже никто не говорил о поэзии и прозе в кино. К этому времени на экран вышли: «Путевка в жизнь», «Златые горы», «Встречный», «Юность Максима», «Чапаев». Кино снова переживало время вдохновений, утверждения слова и звука на экране как начала революционного, новаторского. Поэтому никому из ораторов, затрагивавших буквально десятки разнообразнейших проблем современности, прошлого и будущего кино, в голову не пришло разделять экран на поэтический и прозаический. Время исчерпало эту проблему.

Неожиданно в 60—70-е годы схема «поэтическое — прозаическое», как системная, обобщающая, снова обрела в кинокритике права гражданства (хотя далеко не всегда ясно было, какой смысл вкладывается в каждое из этих понятий). Снова о поэтическом и прозаическом на экране говорят как о само собой разумеющемся. Скажем, «Мольба» Абуладзе — это поэтическое кино, а «Листопад» Иоселиани — прозаическое и т. д., примерно по тому же направлению, по какому группировались фильмы «живописные» и «антиживописные». Все та же терминологическая приблизительность, отражающая расплывчатые представления о предмете. Сторонников этой схемы, по-видимому, мало тревожит то, что исполненная поэзии замечательная кинематографическая фреска Абуладзе «Древо желания» сопряжена с рассказом о действительных судьбах, о реалиях времени. Для Леонидзе, произведение которого положено в основу этого фильма, проза — это способ поэтического мышления.

Не тревожит, по-видимому, и то, что, скажем, в картине Океева «Поклонись огню» драматизм повествования естественно переходит в поэтическое обобщение в финале, когда после гибели героини на экране мы видим только пейзажи — символ бессмертия жизни. Они даны не для информации зрителей о том, в какой обстановке произошли события, а для того, чтобы устремиться к высотам художественного обобщения, и хотя картина «Поклонись огню» менее значительна, чем другие произведения Толомуша Океева, она воплощает характерную тенденцию движения к вершинам образного мышления.

Можно было бы примириться с необоснованным возрождением достаточно условной критической схемы «поэзия — проза», если бы она также не означала альтернативного мышления в критике, не приводила бы к искусственным противопоставлениям разных стилевых манер, не давала бы предпочтения одной за счет другой.

И еще об одной вариации на ту же тему — о кино «фотографическом» и пересоздающем. Эти термины закономерно употребляются в трудах по истории кино, которым мы доверяем (Теплица, Садуля), — с их помощью дается характеристика определенным процессам, происходившим в истории кино и в ее теории. Но я глубоко убежден, что и это деление уже себя исчерпало.

---

[7] Е. Добин. Поэтика киноискусства. М., «Искусство», 1961, стр. 189—190.

[8] «Вопросы кинодраматургии», вып. III, М., «Искусство», 1959, стр. 7.

С того момента, как бесстрастная оптика оказалась способной передавать отношение художника к снимаемому объекту, фотографизм киноизображения постепенно эволюционировал, терял свои первоначальные особенности механической фиксации объекта и приобретал новые. Точно так же как история фотографии — это история превращения ее в искусство (со своими стилями и жанрами), — так и экран не остался застывшим в своей первозданности. Фотографизм киноизображения превратился в руках подлинных художников в средство образного познания мира. Владея светом, цветом, драматургией, монтажной композицией, авторы фильмов становятся художниками, и мир, воссоздаваемый ими на экране, — это мир образов, это — система стилей и жанров искусства.

Можно призывать к возвращению кино к его фотографической первозданности, как это делали Базен и Кракауэр, а после них и многие другие, или в противоположность этому — к ориентации на язык иносказаний, условности, живописности, — все это неизбежно будет оставаться в рамках жесткой структуры, которую жизнь разламывает и отбрасывает, независимо от того, осознает ли это художник или не осознает.

В одной из своих статей, где рассматривается проблема времени на экране, А. Тарковский писал, что съемка хроникального потока событий, доступных объективу камеры, в их непреднамеренности, неорганизованности, непоследовательности и составляет сущность кино. И в то же самое время, когда его рука выводила эти теоретические формулы, А. Тарковский создавал сценарий и фильм «Андрей Рублев», не имеющий, как известно, никакого отношения к эстетике хроникального потока событий. Тарковского не в чем упрекнуть: просто он как художник, свободный от канонов, мыслил шире, а его теоретические абстракции, сами по себе весьма содержательные, дельные, касались только одной из возможностей мощного, бескрайнего потока художественного осмысления мира средствами киноискусства.

Природа кино теперь лежит за пределами его фотографизма. Фильм реализуется при помощи оптики и химии, но только в их подчиненности «человеку с киноаппаратом», во взаимодействии и для воплощения самостоятельных, независимых от тех или иных приемов духовных ценностей, эстетических идеалов.

И еще: вопрос о природе кино надо рассматривать в контексте не только искусствознания, но и литературоведения.

Литературоведение имеет свои проблемы, но оно давно уже рассталось с тем уровнем мышления, которое все еще довлеет над сознанием иных кинематографистов. Расставание происходило, в частности, в полемике с «формальной школой», с новым осознанием сущности приема и стиля самими представителями этой школы.

Приведу высказывание В. М. Жирмунского в его статье «Задачи поэтики», занимающей всего 40 страниц, над которыми он работал — ни больше ни меньше, как 4 года — с 1919 по 1923-й. Приведу выписку из этой статьи, где до некоторой степени показано, как происходило высвобождение от шор категорий, казавшихся новыми, но очень быстро устаревающих, и поиск в другой плоскости, на другом уровне:

«В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством художественного задания данного произведения и в этом задании получают свое место и свое оправдание.

Такое определение термина «поэтический стиль» вполне соответствует обычной терминологии искусств изобразительных. «Готический стиль», «романский стиль», «египетский стиль» обозначают систему приемов зодчества, существующих в ту или иную эпоху, в той или иной стране. Такое понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю, взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами»[9].

---

[9] В. М. Жирмунский, цит. изд., стр. 34.

Портретная галерея «ИК»

Наталья Гундарева
Регимантас Адомайтис
Алексей Петренко
Георгий Бурков

Фото Н. Гнисюка

Обратим внимание на две стороны единого хода мысли автора — на взаимодействие приемов и на их обусловленность причинами, заключенными как в самой специфике искусства, так и за ее пределами («задание»), что перекликается с приведенными высказываниями Вельфлина об исторических дисциплинах (искусство — их «глаза»). Эволюция взглядов на стили, выстраданная теорией литературы, должна с непреложностью произойти и в теории кино.

●

Что из всего этого хода рассуждений вытекает для нас, для понимания стилей в киноискусстве?

Меньше всего — отрицание, зачеркивание наблюдений, которыми с нами так щедро поделились Михалкович, Богомолов и другие критики. В жизни экрана существует и живописность и документальность; иносказания могут соседствовать с хроникой, поэзия переплетается с прозой. Но они — только элементы более сложных смысловых композиций, многозначных единств более высокого уровня; их внутренняя логика формируется, определяется содержанием, динамикой исторического процесса, обстановкой, в которой живут художники, в которой, говоря языком кинематографической повседневности, пишутся сценарии и производятся съемки.

Стиль — понятие и более широкое, чем отдельные приемы, даже весьма яркие, и одновременно стиль имеет свои «зависимости».

Стиль — это инобытие художественного метода.

Художественный метод — пустая абстракция, если он не воплотился в произведении искусства, если не стал реальностью творчества художника. Стиль бесплоден, узок, ограничен, пока не воплощает — всегда индивидуально — закономерности художественного мышления, художественного метода.

Мастера, склонные к теоретическому осознанию своего места в искусстве, остро ощущают взаимопроникновение общезначимого и субъективного и обусловленность одного другим. Эйзенштейн писал:

«Я оказался нужным своему времени, на своем участке именно таким, каким определилась моя индивидуальность»[10].

В другой автобиографической статье он выделяет мысль о том, что революция дала ему «идейное наполнение для искусства».

Искусство подлинно, продолжал размышлять режиссер, когда «народ говорит устами художника. И это удавалось. То, чего не имеют художники в мире нигде». Далее Эйзенштейн формулирует положение, прямо связанное с художественным методом:

«Но наша страна дает художнику еще больше: она дает ему метод познания «тайн» своего искусства»[11].

Эйзенштейн не вводил понятия «стиль», он остановился на пороге исследования этой сложнейшей эстетической категории. Но в наше время переступить этот порог необходимо: метод советского кино, осуществленный в фильмах, непременно передает те или иные качества стиля в их единстве (разумеется, когда замысел реализован полно).

Отсюда следует важная закономерность: художественный метод советского кино в своих действительных проявлениях полифоничен, он противостоит унификации.

Индивидуальность инобытия метода воплощается в стиле — содержании, реализованном в единстве выразительных средств, характерных для художника имярек или той или иной тенденции в искусстве экрана.

Стиль обладает своими устойчивыми признаками (использование метафор или неконтролируемой хроникальности или т. п.). Но содержание, пропущенное через сознание и мироощущение творящего, вдыхает в каноническую устойчивость новую жизнь, не терпящую повторений.

Вот почему индивидуальность стилевого инобытия метода — это не просто желательное дополнение, довесок к закономерности, но сама структурно-функционирующая закономерность.

---

[10] С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 1. М., «Искусство», 1964. стр. 86.
[11] Там же, стр. 74.

Для киноискусства она осложняется (или обогащается?) проблемой (к которой мы еще вернемся ниже) многокомпонентности фильма: ведь каждый из участников создания картины — личность в искусстве. Свое лицо должны иметь сценарист, режиссер, актер, оператор, художник, композитор, звукооператор. Но фильм — не картинная галерея, а нечто иное. Сохранение стилевых индивидуальностей и их слияние в совершенное стилевое целое — одна из сокровеннейших «тайн» творческой лаборатории кинематографиста. (Она познаваема теорией, если мы условимся не принимать одну из черт стиля за весь стиль.)

Теперь мы подошли к сердцевине понимания стиля как инобытия метода. Это не простое единство выразительных проявлений темы, содержания, это — образное единство. Формирование образности стилевой структуры фильма — это не восхождение по ступеням, возвышающимся одна над другой в строгой конструктивной последовательности, а движение в смешанности: уже в замысле могут быть детали законченной воплощенности, которые в стадии окончательного монтажа обостряются и оттачиваются. И все же, несмотря на уникальность акта рождения каждого произведения, я бы решился обозначить общие черты формирования индивидуального стилевого решения произведения.

Прежде всего, художник не просто изучает, исследует, познает «материал» действительности, он должен пережить, выстрадать содержательный мир будущего фильма. Без этого нет искусства.

Стадии переживания сопутствует воображение.

Художник способен представить себе еще непоставленное произведение, степень условности создаваемого им фильма. Интенсивность воображения художника зависит от его впечатлительности, эмоциональности, направленности его социального опыта. И вместе с тем это по-разному проявляется, допустим, в стилях и жанрах мультипликации по сравнению со стилями и жанрами документального кино. Легче всего обнаружить такие качества в мультипликации, труднее — в документальном кино. В действительности же, когда мы смотрим, например, документальный фильм «Год неспокойного солнца» (режиссер А. Видугиргис), то в нем нас поражают и конкретные черты быта строителей и мир воображения художника, создавшего такую драматургию документальности, такое соединение драматизма обстановки и стойкости человеческого духа, какое доступно только камере и мыслящей, и повествующей, и поэтически воспринимающей действительность.

Итак — пережить, вообразить...

Художника отличает и способность построить сценарий и фильм.

Сценарий нужно определить не только как основу фильма, но и как творческий документ, в котором прогнозируется восприятие зрителем еще не существующего фильма. Неспособностью к прогнозированию умонастроений и ожиданий зрителя часто и объясняются те конфликтные ситуации, в которые попадает фильм во время встречи со зрителем. В критической литературе мы выработали достаточно стойкое скептическое и ироническое отношение к психологии ремесленников, будь то в области драматургии, режиссуры, актерского мастерства или музыкальной структуры кинопроизведения. В большинстве случаев этот негативизм оправдан: он выражает дух творческих поисков в кино. Но мы далеко не всегда поднимаемся до высокого пафоса постижения профессиональных тайн, конституирования сюжетной структуры новаторского произведения. Суть в том, что мы отвергаем не всякие сюжеты, а только омертвевшие, сюжеты-кандалы. Но нам необходимы сюжеты-крылья, которые, перефразируя выражения Мейерхольда, прикасаются то к земле, то к небу. Крылья очень многих сценариев и фильмов ни к чему не прикасаются.

Заключительная стадия образности — встреча со зрителем. Каждый зритель может находить в фильме свое, особенно близкое его сознанию, чувствам, то, что расковывает мир его ассоциаций.

Все стадии движения образной структуры взаимосвязаны; это — признак единого процесса бытия художественной идеи. Утрата хотя

бы одной стадии, одного качества творческого мышления означает утрату целого.

Губительно сказывается на движении сценарного и фильмового замысла понимание темы, замысла только как рационального начала, вне эмоций, вне образности. Фильмы могут возникать по принципу, который вошел в историю кино под названием «социальный заказ», — подобно тому, как в наше время создавались циклы «Освобождение» или «Солдаты свободы», а на телевидении — серия документальных картин по истории страны «Год за годом». Это — благородная традиция, глашатаем которой был Маяковский, по-своему ее реализовали Эйзенштейн в «Броненосце «Потемкин», Фадеев в романе «Молодая гвардия» и Герасимов в одноименном фильме. Это традиция с большим будущим.

Сценарии могут возникать из недр личной биографии художника и, получив поддержку студий, находить путь к сердцу зрителя. Так сложился Шукшин как сценарист и режиссер, так вырастал Панфилов, так работают многие представители молодого поколения сценаристов — Габриадзе, Александров, Клепиков, Мережко, Бокарев, Черных, Агишев, Бородянский и многие другие. Но каков бы ни был генезис замысла, в нем непременно пересекаются общезначимое для миллионов с обостренно личным переживанием художников Мы часто цитируем Эйзенштейна, Всеволода Вишневского, Довженко, потому что в их статьях, дневниках, письмах зафиксировано тайное тайных — ход движения замысла. Нам посчастливилось, что эти художники передали нам свои драгоценные, откровенные признания. В этом контексте мне и хотелось бы привести обширную выписку из архива Эйзенштейна, в которой речь идет о «цветовой родословной» сценария о Москве к ее 800-летию. Там мы читаем:

«1. Исходное впечатление.
Живое. Из жизни Предпосылка, из которой потом родится обобщенное ощущение...
Смоленск. 1920 год. Живу в теплушке на запасных путях ж.-д. узла.
Самое страшное.
В сумерки. Под вечер.
Товарный состав, идущий задним ходом.
Вагонов на шестьдесят
Ни крикнуть. Ни остановить.
Ни докричать. Ни даже дать знать о себе к другому концу. Машинисту.
Отлагается живым, острым обобщенным ощущением слепой неумолимости чего-то страшного, наступающего...
...Если верить в технику freie E infall [12],
то можно найти исток — еще более ранний — и этому.
...Меня в детстве, очень рано, пугала маменька.
Она говорила:
«Ты думаешь, я мама.
Я вовсе не мама...»
Она при этом делала неподвижное лицо с остановившимися стеклянными глазами
и медленно надвигалась на меня.
...Неподвижное лицо.
Маска с остановившимися глазами.
(отсутствие живого лица!)
И медленное накатывание — медленное в своей зловещей неумолимости. Товарный поезд тоже медленно наезжал, не мигая красным глазком фонарика на тупом рыле последнего вагона.
Так же тупорыла и «свинья» [13] с темным прорезом в шлемах вместо живого глаза!

2. Первое... воплощение этого ощущения тупой сокрушительной неумолимости — в немом кино.
Одесская лестница («Потемкин»).
Сапоги солдат.
Безлики. («Машиниста» не видно!)
Очень отдаленно foretaste [14] цвета: сапоги черные и блестящие (специально начищали. Есть даже фото того, как это делается).
Foretaste музыки — неумолимость ритма в монтаже.

(3.) То же в образах звукового кино...» [15].

Сугубо индивидуальное («маменька пугала») естественно перерастает в общезначимое («сапоги солдат»...), психологическая характеристика состояния художника (накатывание неумолимости) реализуется в сценарных и режиссерских решениях (неумолимость... ритмов!). Так вот складывается органический стилевой синтез.

В случае, когда рациональное начало не смыкается с эмоциональной впечатляемостью предполагаемых экранных решений, раскалывается стилевая целостность.

Преобладание фактора построенности кадра (сцены, эпизода) в ущерб той стороне процесса, которая вытекает из переживания, потрясения художника, порождает суперизобразительность — гиперболизацию, эстетизацию изобразительного начала.

Критика уже отмечала в картине «Раба любви» ее достоинства — тонкость, изысканность

---

[12] свободного потока ассоциаций *(нем.)*.
[13] Имеется в виду конница тевтонов, выстроенная тупым клином, в сцене ледового побоища из «Александра Невского».
[14] предвкушение *(англ.)*
[15] С. Эйзенштейн, цит. изд, т. 3, стр. 568—569.

изобразительных решений; но они же оборачиваются слабостью. Смерть героя в условиях пародируемого изображения дореволюционного кинематографа размывает, искажает искомое качество героичности. Важнейшее событие превращается в элемент декоративного построения.

Следующая картина режиссера Н. Михалкова — «Неоконченная пьеса для механического пианино» — обозначила известный шаг вперед по сравнению с «Рабой любви». Во второй половине фильма мы начинаем забывать обо всем, кроме содержания происходящего, кроме судьбы героев, блистательно воплощенных А. Калягиным и Е. Соловей. Но все же изобразительное решение, если его рассматривать как целое (особенно в начале фильма), быть может, слишком элегантно, изысканно, не совсем совпадает с потрясающей сердце непосредственностью, человечностью мира Чехова, его стиля, только кажущегося «заземленным», а в действительности вызванного болью сердца художника.

●

Суммируя, мы можем сказать, что системность, единство стиля на экране — это единство эмоциональной логики произведения, его образности как процесса, охватывающего и социальное бытие, и психологию, и глубины подсознания художника.

Другое качество стилевой системности в киноискусстве, вытекающее из его образного генезиса, назовем (используя термин одного зарубежного критика) совыразимостью. Под этим нужно подразумевать согласованность, взаимодействие, вплоть до полного слияния всех компонентов произведения. На экране существует не изобразительность отдельно, и не слово отдельно, и не музыка отдельно, а все во взаимопроникновении.

Жаль, что в начавшейся дискуссии не прозвучали слова «драматургия кино» — следствие того, что категория содержательности пока больше подразумевается, чем исследуется. Между тем вне драматургии нельзя понять ни содержания, ни формы, нельзя понять стиля.

Драматургия — это не просто сценарий, который надлежит снимать. Драматургия — это социальное и художественное мышление, проходящее две основные стадии — литературную, досъемочную, и фильмовую, съемочно-монтажную.

Литературному сценарию должна быть присуща органическая и реализуемая в съемке монтажность, а монтаж только тогда прекрасен, когда основан на тонком понимании режиссером драматургии произведения (что совершенно не требует от режиссера специфически литературной одаренности).

Драматургическая целостность монтажа нарушена в картине «Беда» очень обещающего режиссера Динары Асановой. Ее настолько привлекла «фактура» деградации алкоголика, что, покинув позиции истинного искусства, постановщик фильма превратилась как бы в гида по выставке человеческих мерзостей, и только в финальных эпизодах, когда мать (Е. Кузьмина) навещает сына (А. Петренко), фильм вновь выходит на оставленные позиции. В «Беде» нарушен принцип совыразимости. Все в отдельности снято с полной самоотдачей. Я бы сказал, в полном совпадении с идеалами «фотографизма», но с утратой такой немаловажной категории, как ведущая тема произведения, как сущности характеров в их внутренней драматургической логике. На какое-то мгновение при съемке «Беды» была потеряна драматургическая последовательность, соотношение смыслов — и монтажный образ дал существенный перекос.

В гораздо меньшей степени, но эта же слабость присуща и картине Т. Океева «Улан», посвященной той же теме. И в этом фильме прослеживается постепенная утрата личности под влиянием зеленого змия. И тоже, как в «Беде», картина завершается сценами в тюрьме, где провинившийся герой переживает нравственное очищение. Но в «Улане» внимательнее прослежена психологическая эволюция героев — на пользу фильму.

Проза Шукшина, так широко экранизируемая после его смерти, свое наилучшее выражение нашла все же в его собственных фильмах — сам автор тоньше всех ощущал взаимообусловленность составных элементов своих

произведений. Именно ему по плечу оказался принцип совыразимости, несмотря на частные потери в новеллах фильма «Странные люди», на отдельные спорные изобразительные решения в «Калине красной». Известно, что в беседе за «круглым столом» в редакции журнала «Вопросы литературы» Шукшин говорил о своем предположении закончить фильм самоубийством героя. Это был поиск истоковых решений образа, углубления совыразимости драматургии повествования, что вовсе не означает недоступности шукшинской прозы другим художникам. Я думаю, что Г. Лавров и С. Любшин обнаружили понимание шукшинской образности в своем режиссерском дебюте — картине «Позови меня в даль светлую».

Шукшин интересует зрителя не только как писатель и режиссер. Начал он работу в кино как актер. У него свой стиль, свой облик — внешний (снимался без грима) и внутренний. В его актерском исполнении была своя органика, своя тема, свой пафос: незаурядная индивидуальность!

Оставаясь самим собой, он должен был — каждый раз, в каждой новой картине! — «совыразиться» с другими индивидуальностями, причастными к созданию данного фильма: он должен был становиться частицей Хуциева в «Двух Федорах», Герасимова в «У озера», Панфилова в «Прошу слова» или Шолохова и Бондарчука в «Они защищали Родину».

Процесс «врастания», вживания в образный строй, в стилевое единство произведения другого художника не так прост, как это могло бы показаться. Так же не прост, как и «врастание» режиссера, взявшегося за экранизацию шукшинской прозы, в ее логику, стиль и стилистику. Не вдаваясь сейчас в оценку, где лучше и где хуже «жилось» Шукшину в «чужом» фильмовом доме, подчеркнем лишь общее положение, вытекающее из его опыта жизни на экране.

Понятие «совыразимость» относится и к совместимости отдельных приемов, средств выразительности, и к совместимости разных компонентов фильма: драматургии, режиссуры, актерского мастерства, изобразительно-звукового строя. Повторяю: выделение для стилевой характеристики только одной черты (изобразительной своеобычности, репортажности съемок и т. п.) по-своему привлекательно, небезынтересно, но явно недостаточно: размывается представление о фильме как о целом, о стиле как о художественном единстве.

Все эти стилевые компоненты содержат тот или иной идеологический эквивалент.

В этой статье я особо не рассматриваю вопросы зарубежного кино. Но все же хотелось бы остановиться — в затронутом контексте — на одном моменте. В картине режиссера Р. Поланского «Жилец» щедро развернута галерея различного рода человеческих уродств с привкусом упрощенно трактуемого фрейдизма: подробно показаны стадии психоза приехавшего в Париж и еще не натурализовавшегося поляка. Дважды показывается его самоубийство с различными подробностями, вытекающими из того состояния паранойи, в котором находится герой (включая переодевание в женское платье, показ разгрома квартиры его любовницы). Неонатурализм или неопатологизм в чистой форме. И сквозь весь этот смрад распада психики все же проступают черты социальной реальности: приезжий — иностранец, он не имеет французского подданства, он только собирается натурализоваться. Но для мещанской среды дома, в котором поселился новый жилец, — он чужак. Эти мещане, многие из которых сами полунищие, полубогема, играют в «полноправных» буржуа. Они свысока относятся к жильцу как к недочеловеку. Но я убежден, что для изображения мещанского дна французской столицы не было необходимости демонстрировать разные формы животного состояния людей, несмотря на... фотографическую «подлинность» изображения.

Две линии действия сосуществуют, но они не «совыразимы». И картина, поставленная талантливым режиссером, рухнула под грудой неорганических сценарных и режиссерских импровизаций.

Из этого, однако, не следует, что любой откровенный показ зла не «совыразим» с подлинным искусством.

В японской картине «Война и люди» нам показывают жестокое обращение японской во-

енщины с молодыми рекрутами. Их воспитывают на жестокости. Мы видим побои, кровь. С таким показом можно спорить, но и понять его можно. Режиссер поставил своей задачей воспитать молодого зрителя в духе неприязни к милитаризму, к возрождающемуся реваншизму и для этого избрал органичные для японской художественной традиции приемы жестокого изображения жестокости.

Как видим, совыразимость компонентов, образующих стилевое единство, обладает не только эстетическими качествами — сами эти качества формируются социальным сознанием художника и, в конечном итоге, бытием общества, в котором он живет. Это — аксиома. А раз это так, то одни и те же приемы, формы в киноискусстве качественно меняются в зависимости от содержания и назначения произведения. Само по себе сочетание тех или иных художественных признаков не дает ответа на вопрос о существе стиля, если не захотеть ограничиться трюизмом. Немецкий экспрессионизм в кино (как и в живописи, впрочем) породил произведения и реакционно-охранительные и революционные. В Берлине я смотрел выставку «Искусство в борьбе». Экспрессионистические по формальным признакам живописные и графические работы 20-х годов (Георга Гросса, Отто Дикса, Кетэ Кольвиц и других) воплощали передовые, революционные идеи. Но в те же годы создавались картины, графические произведения, проникнутые пессимизмом, неверием в человека и человечество.

Иногда один и тот же фильм несет в себе противоречия, которые нелегко поддаются анализу, — скажем, известный фильм Фрица Ланге «М», поставленный в Германии в предощущении надвигающегося фашизма, в неприятии его. Поверхностный взгляд нашел бы (и находил!) в нем ярко экспрессионистические проявления и известную дань патологии. Но суть при этом ускользала. Противоречия и доминанта картины «М» хорошо переданы В. С. Колодяжной в книге «История зарубежного кино»:

«В фильме создана предельно мрачная беспросветная обстановка действия. Темные улицы города с витринами непривлекательных магазинчиков, афишные тумбы со зловещими объявлениями, жалкие пивные, грязные задворки, бедные кварталы — таков мир, в котором происходят чудовищные преступления. Отвратительны здесь и люди, в особенности страшны уголовники: режиссер использовал в качестве статистов обитателей воровских районов Западного Берлина...

...«М» был одним из самых значительных художественных и социальных произведений мирового киноискусства. И, видимо, не случайно первый же фильм о последствиях фашизма, о его живучести, поставленный в освобожденной Германии, был назван режиссером В. Штаудте почти так же, как Ланге первоначально хотел назвать «М» — «Убийцы среди нас» (1946)[16].

Аналитическая мысль зарубежных исследователей также обращена к изучению объективной социальной и эстетической функции противоречивых явлений. Вот как передает З. Кракауэр свое представление о немецких картинах экспрессионистического толка, противостоящих реакции: «Гомункулусы разгуливали по ее площадям. Самозванцы-калигари, гипнотизируя бесчисленных чезаре, превращали их в головорезов. Безумствующие мабузе совершали безнаказанно чудовищные преступления, и лишившиеся рассудка иваны грозные измышляли неслыханные мучительства. А рядом с этим бесовским нашествием вершились события, предсказанные многими сюжетными мотивами немецкого экрана. Орнаментальные арабески «Нибелунгов» развернулись в Нюрнберге в гигантском масштабе: кипело море флагов и людские толпы складывались в орнаментальные композиции»[17].

Кракауэр, как видим, в данном случае рассматривает признак стиля в политическом аспекте: ему чудятся герои экрана на улицах и площадях немецких городов.

В нашем искусстве кино проблема изображения зла решается на принципиально противоположной идеологической и стилевой основе вследствие противоположности социальной сущ-

---

[16] В. С. Колодяжная, И. Трутко. История зарубежного кино, т. II. М., «Искусство», 1970, стр. 251.

[17] Зигфрид Кракауэр. Психологическая история немецкого кино М., «Искусство», 1977, стр. 280—281.

ности обществ и эстетических закономерностей советского экрана.

Если обратиться к нашему опыту, то из современных примеров я бы назвал «Трясину» по сценарию В. Мережко и Г. Чухрая в постановке Г. Чухрая. Режиссер снял этот фильм после многолетнего перерыва. Он как бы сам знакомился с собой, снова проверяя испытанные режиссерские приемы, в том числе и применявшиеся до «Баллады о солдате». Однако в этой неоднозначной картине с дискуссионной приверженностью к устойчивым стилевым режиссерским приемам есть одно существенно важное новое начало — образ матери. Не психология дезертира интересует автора сценария и режиссера, а трагедия матери: из любви к сыну, подчиняясь слепой материнской любви, она испытывает самые страшные потрясения, которые могут выпасть на долю человека с хорошими задатками, способного прожить достойную жизнь, не измени он священным принципам. Тема патриотизма получила в фильме неожиданное освещение.

Любопытно, что немногим раньше того времени, когда Мережко и Чухрай создавали свой сценарий и фильм, появился роман В. Распутина «Живи и помни», как принято говорить в кинематографе, — «на том же материале». Это — исключительной силы литературное произведение, где повествуется о распаде личности, преступившей высший нравственный закон, и о трагедии любви.

Несмотря на содержательные (и стилевые) различия, пафос романа созвучен фильму «Трясина» — это пафос верности своей земле, Родине, а значит, и собственной человечности. Повторения нет. Каждый художник открывает в теме свое, личное, дорогое, а открытие в содержании — это одновременно и открытие в стиле, процесс переосмысления стилевых примет вчерашнего дня.

Совыразимость может быть разных уровней. Можно повторять пройденное, и тогда фильм бесстилен — он выпадает из искусства. Бесстилье — это тоже эстетическая (или антиэстетическая?!) категория. В «серых» картинах — отсутствие стиля. А утрата стиля — это утрата художником самого себя.

Характерная черта передовых движений нашего искусства — в стилевой полифонии, в стилевых поисках, нарушающих канонические нормативы.

О «Восхождении» спорят, и спор этот вызван в значительной степени тем, что режиссер Л. Шепитько вместе со сценаристом Ю. Клепиковым дали обобщенную характеристику образного мира Василя Быкова. Когда в финале «Восхождения» мы видим малыша в красноармейском шлеме, всматривающегося в лицо Сотникова за мгновение до казни, — это не только персонаж имярек, но и обобщенный образ Человека, рожденного в огне священной революционной борьбы.

А чуть позднее на экран выходит картина «Подранки» Н. Губенко. Другой стилевой замысел: анализируются внутренние противоречия характеров, психологический срез социальной проблемы «подранков», их утверждения в жизни, духовного обновления после того страшного, что принесла война.

В каждом настоящем фильме есть кадры, отражающие ключевые признаки стиля и замысла. Так и в «Подранках». Помните длинный крупный план мальчика перед тем, как он поджигает лагерь немецких военнопленных? Лицо ребенка выражает решимость и отчаяние, растерянность и убежденность. Слезы катятся по его лицу. Но по-другому он поступить не может. Смело, умно, достоверно раскрываются и противоречивость чувств, и определенность характера, и сложность ребячьего решения.

И еще момент из этой же картины. Идет заседание педагогического совета. Обсуждается (и осуждается!) воспитатель, поднявший руку на «подранка». Воспитатель (его роль исполняет Н. Губенко) молчит. Как относится этот железный человек к происшедшему?

Когда он (как ему кажется) остается наедине с самим собой, он плачет, беспомощно прислонившись головой к стене. Его видит пострадавший «подранок»: для него — это открытие человека, которого он до этого мгновения считал своим врагом. Снова — психологический анализ противоречий. Но это иная, чем в «Восхождении», режиссура, драматур-

гия, иное изобразительное единство Другой стиль.

А где-то рядом на экране «Служебный роман» Э. Брагинского и Э. Рязанова, в чем-то, правда, уступающий фильму «Ирония судьбы, или С легким паром!», но сложившийся в той же стилевой направленности, которая соединяет водевиль, публицистику и поэзию в нерасторжимое целое. В самой комедии переплетаются разные стилевые тенденции.

Своим путем идет Н. Мчедлидзе в картинах «Первая ласточка» и «Настоящий тбилисец и другие».

Национальные традиции грузинского театра, литературы и собственно кинематографические в этих фильмах режиссера переосмыслены, осовременены в лучшем значении этого слова.

А. Зак, И. Кузнецов и Р. Викторов предложили нам в своих фильмах «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной» лирическое и подкупающее юмором, человечностью решение научно-фантастической темы. Казалось бы, после «Соляриса» Тарковского и «Космической Одиссеи 2001 года» американца Кубрика в этом жанре найдены главные стилевые направления.

Нет, на экране жизнь продолжается, и очень увлекательная, в стилевом отношении неожиданная.

Много было написано уже о «Премии», «Обратной связи» и других близких им картинах. Они обозначили новое направление в решении производственной темы, в них преобладают драматизм ситуаций, острота актуальной публицистической проблематики, ориентация на непосредственное вторжение в жизнь. Иногда это оборачивается определенной схематизацией характеров, но плодотворность каждого нового стилевого сдвига в том, что он обогащает искусство и зрителя и ведет к новым стилевым поискам.

Я привел только некоторые из характерных особенностей полифонического процесса формирования стилевых единств советского кино на новом уровне совыразимости. Можно было бы остановиться и на разновидностях стереотипов, штампов. Однако полный разбор как стилевого новаторства, так и антиноваторства — это уже отдельная, необыкновенно увлекательная тема другой статьи.

В лучших своих проявлениях стилевые поиски не исключительно изобразительно-мизансценные, метафорические или репортажно-документальные.

Они целостны. Жаль, пожалуй, что им не найдено пока наименований — бедна терминология.

Но это — придет.

Владимир Мотыль

Монтаж как процесс

(Заметки кинорежиссера)

Нет для меня в кинематографическом деле более захватывающей поры, чем время монтажа фильма! Если верить, что счастливые не наблюдают часов, то это пора поистине счастливая: дни кажутся часами, месяцы — днями. Я не преувеличу, если скажу: лишите меня возможности сесть в конце кинопроизводства за монтажный стол, и мой фильм попросту не состоится.

Монтаж я ощущаю как самую концентрированную пору творчества, когда все зависит не от стихии, не от случая, даже не от деловых и творческих качеств того или иного участника производства фильма, а только от режиссера-постановщика, от его взгляда на мир, от его чувства пластики фильма, точнее, от его чувства музыкально-ритмической пластики. Я ощущаю монтаж фильма как волевой и одновременно спонтанный процесс создания кинопроизведения в его окончательном виде. И это, пожалуй, самое важное: монтаж — не столько завершение сделанного, сколько процесс, причем в известном смысле процесс почти самостоятельный, более или менее четко отграниченный от всего, что ему предшествовало.

Развитие кинематографа всегда проходило и проходит по некой спирали. Сперва — наивное младенчество: «Монтаж все!». Потом ершистое детство — «монтаж ничто!». Эту эволюцию подметил еще С. М. Эйзенштейн в статье «Монтаж 1938». Спустя два десятилетия после появления этого труда, с конца пятидесятых — начала шестидесятых годов — не без влияния телевидения — распространился внутрикадровый монтаж, с особой виртуозностью продемонстрированный в советских фильмах «Летят журавли» и «Иваново детство» (хотя и в том и в другом фильмах существовали — как некие рудименты — еще и островки, блоки монтажного кинематографа).

Теперь, мне кажется, кинематограф вступает в пору совершеннолетия. Или по крайней мере готовится к вступлению. Одним из неоспоримых признаков повзросления кинематографа является, по-моему, самая трудность обобщения и классификации многочисленных процессов и явлений, которую испытывает всякий исследователь, пытающийся заглянуть во внутренние закономерности современного кинопроцесса. Невиданное ранее многообразие средств киновыразительности, накопленный кинематографом за три четверти века художественный опыт становятся нынче питательной почвой для все большей индивидуализации форм и стилей отдельных кинопроизведений.

Это закономерно. Требования к кинематографу как к искусству становятся сегодня все актуальней. Магия кинематографа как аттракциона год от года выветривается. Хотя и сегодня весьма примитивное по мысли и форме кинопредставление подчас еще защищено биоэлектрическим полем огромной зрительской аудитории, способной коллективной реакцией усиливать впечатления, которые зависят в таких случаях не только от качества кинопроизведения, но и от праздничного состояния массы людей, одновременно воспринимающих аттракционы иллюзий реальной жизни.

Между тем техника уже обещает нам сделать кинематограф достоянием дома, когда

Все материалы, публикуемые под этой рубрикой, связаны с личным опытом автора и его творческими наблюдениями и не претендуют на всеобщую теоретическую значимость предлагаемых выводов.

фильмотеки станут столь же доступными, как районная книжная библиотека. И тут неизбежно возникнут несколько иные критерии ценностей. В самом деле, каким станет кинематограф интимный, предназначенный для индивидуального просмотра? Каким станет фильм, лишенный надежды прикрыть свои слабости массовой реакцией больших аудиторий? Наверняка предсказать это невозможно. Для меня бесспорно одно: кино, которое станет таким же спутником человека, каким многие века была и остается книга, должно множиться в разнообразии стилей и манер, подобно тому, как это всегда имело место в литературе.

Мне трудно судить о сегодняшнем зарубежном кино. Но те фильмы, что я видел на международных кинофестивалях или на просмотрах в кинозалах, позволяют предположить, что в чем-то процессы совпадают: весь мировой кинематограф, разумеется, я говорю о кинематографе прогрессивном, живущем передовыми идеями века, по богатству и многообразию тем, идей, стилей стремится приблизиться, а иногда и приближается к литературе.

Открытия кинематографа конца пятидесятых — начала шестидесятых годов в области формы, освоенные самыми разнообразными художниками мира, служат сегодня средством передачи тончайшего своеобразия того или иного произведения, позволяют каждому режиссеру утверждать свой стиль, свою манеру, или, как это иногда называют, свой почерк.

«Монтаж-78» — это (возвращусь к сказанному выше) не «все» и, уж конечно, не «ничто» и даже не примирение этих двух крайностей во внутрикадровом монтаже. Монтаж сегодня — одно из специфических средств кинорежиссуры, к которому обращаются в той мере, в какой этого требуют индивидуальные склонности режиссера в применении к конкретным задачам каждого фильма. Сегодня монтаж — все для одних, ничто — для других, одно из средств — для большинства художников кино. (Произнося слово «монтаж», я постоянно имею в виду звукомонтаж, то есть монтажный сплав звука и изображения.)

Искания пионеров советского кино 20-х и 30-х годов оказали влияние не только на отечественный кинематограф. Не будет преувеличением сказать, что развитие всего послевоенного кино в области формы во многом как бы следовало курсу, теоретически предсказанному С. М. Эйзенштейном и В. И. Пудовкиным.

Оставим в стороне идейно-мировоззренческую сторону французской «новой волны». Но вряд ли кто-нибудь из моих коллег возьмется оспаривать влияние французов 50-х годов на поиски средств киновыразительности, в том числе и на развитие монтажа. Достаточно вспомнить, как взорвал традиционный, академический монтаж в своих первых фильмах Жан Люк Годар, или блистательную смелость Алена Рене в фильме «Хиросима, любовь моя», показавшего насыщенную значительность асинхронности. Между тем это мощнейшее средство киновыразительности было теоретически угадано еще великими советскими кинорежиссерами.

В заявке «Будущее звуковой фильмы», подписанной С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и Г. Александровым, провозглашалось еще в 1928 году: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой «штурм» дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов» [1].

Известно также, что попытка реализовать провозглашенные принципы «погибла в катастрофе «Бежина луга» [2].

Я познакомился с гипотезой асинхронности еще до того, как начал жизнь в кинематографе. Когда же мне довелось впервые прикоснуться к монтажу, для меня стало очевидным, что этот принцип — святая святых современного монтажного мышления, — что он далеко выходит за рамки монтажной технологии. Ибо речь здесь идет об одном из основных, на мой взгляд, специфическом преимуществе кино перед всеми другими видами искусств, даже перед литературой. Я убежден, что и в будущем на этом пути возникнут поразительные откры-

[1] С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 316.
[2] Там же, стр. 411.

тия, которые значительно обогатят современный киноязык, в настоящем еще значительно уступающий литературе.

Ничто в кинематографе не проходит бесследно. Открытия тут никогда не рождаются на голом месте. Всякому взлету в области формы предшествуют годы поисков самых различных художников на разных широтах киномира. И если итальянский неореализм находит свои истоки в советском довоенном кино, то для нашего кино, к примеру, не прошли без следа длинные, подчеркнуто затянутые монтажные фразы Антониони. Наиболее органично открытия итальянского мастера были восприняты и затем выражены по-своему М. Хуциевым.

В шестидесятых годах мы обнаружили, что если монтаж в фильмах Ингмара Бергмана традиционен и малозаметен, то для Феллини он вообще не играет сколько-нибудь существенной роли. Все же признание Феллини, что участия в монтаже (в общепринятом смысле) он не принимает, не могло не ошеломить. И только увидя все фильмы Феллини, я нашел объяснение этой загадке: чувственная мощь внутрикадровой пластики его фильмов так велика, что она задает отчетливый ритм, который и позволяет монтажеру угадывать монтажный рисунок в полном соответствии с видением мастера.

Словом, хорошо это или плохо, но сегодня в области монтажа у нас и в мире сложилось положение, которому трудно дать какое-либо единое определение. И это меня отнюдь не огорчает, а скорее радует.

Надо еще заметить, что монтажные приемы у одних и тех же художников подчас проявляются по-разному на разных этапах их жизни в кинематографе. Вспомним того же Алена Рене, который сделал не только «Хиросиму» или «Прошлым летом в Мариенбаде», но и «Война окончена», картину, в которой нет попыток экспериментировать в форме, где строгий, сдержанный повествовательный стиль согласуется с идеей фильма.

●

Кто-то верно сказал, что корабли разбиваются у берегов. В самом деле, если начало «плавания» — сценарий, то конец путешествия — «монтаж». И это не только самые приятные этапы, но и самые ответственные. К счастью, именно в эти периоды режиссер меньше всего подвержен стихии кинопроизводства с ее случайностями и потерями, связанными с уровнем организации съемок, с драматически неразрешенным противоречием между неограниченной фантазией постановщика и весьма несовершенной кинотехникой.

Все снятые мною фильмы всякий раз претерпевали в процессе их создания примерно одинаковую эволюцию. Сценарий намечал один фильм, стихия производства вынуждала снимать несколько иной фильм, а в монтаже словно заново создавался фильм третий.

Этап литературного сценария — всегда чисто творческая пора художественного созидания. Здесь все в руках режиссера (автора), все зависит от богатства замысла, от меры его способностей и умения. Съемочный период — этап разрушительный. Судьба задуманного фильма попадает в руки представителей самых различных профессий — творческих и административно-организаторских. Они не могут не влиять, и притом самым существенным образом, на результаты съемки. Ни один, даже самый властный, авторитетный и беспощадный режиссер не способен предусмотреть и предотвратить потока случайностей и неожиданностей, которыми чреват съемочный процесс.

Правда, часть потерь восполняется подчас великолепными находками актеров, художника или оператора, подарками стихии (если фильм снимается на натуре), которые, конечно, при собранности группы, удается зафиксировать на пленке. Тем не менее замысел в том виде, в каком он возник в воображении и на бумаге, почти никогда не может быть реализован буквально. (Наверное, тоска по стопроцентной реализации замысла и сделала Рене Клера врагом натуры, которой он предпочел павильон, где случайности сведены к минимуму. Но возник — как антипод французскому режиссеру — итальянец Федерико Феллини, для которого «разрушительный» процесс съемок превратился в само созидание, импровизация стала методом. Впрочем, более чем за три десятилетия до

появления «8½» шквал могучей импровизации Эйзенштейна увенчался шедевром «Броненосец «Потемкин»! Но об этом позже.)

Если перед съемками первого своего фильма «Дети Памира» я мог самоуверенно повторять афоризм Рене Клера, что фильм уже готов в воображении и теперь остается только его снять, то, испытав силу ударов, многократно разрушавших замысел за время съемок фильма-дебюта, я перед второй картиной мог лишь уверенно повторить за Сократом: «Я знаю лишь то, что ничего не знаю».

Теперь, сняв четыре фильма, и в особенности после двухсерийной «Звезды пленительного счастья», я ощущаю монтажный этап как восстановление замысла, или, точнее, как его возрождение (рождение заново). Не реставрация первоначального замысла (это уже невозможно!), а именно возрождение после того, как появились непредвиденные краски — более и менее богатые, чем это виделось вначале. Важно, что они — и н ы е! Не считаться с этим нельзя. Именно потому монтаж и стал для меня актом с о з д а н и я ф и л ь м а. Правда, не того фильма, который виделся при написании сценария, и во многом уже не того, что продирался сквозь терния съемок.

Окончательный вариант, как правило, не сразу угадывается в километрах отснятого материала. Необходимо метр за метром заново изучать свой собственный материал, понять его и уловить его своеобразие, почувствовать в нем те, в чем-то неожиданные жанрово-ритмические закономерности, которым при монтаже п р и д е т с я следовать день за днем, эпизод за эпизодом. Ибо на этом этапе сам материал диктует новый монтажный план. Лишь поняв материал до конца, обнаружив все его сильные и слабые стороны, можно делать фильм — дирижировать звукоизобразительной симфонией фильма.

По мере сосредоточенности на собственно творческих проблемах эта пора схожа с работой в любом другом искусстве, не угнетаемом воздействием производства. В самом деле, писателю и композитору, чтобы написать книгу или симфонию, необходимы, помимо замысла, лишь перо да бумага. Кинорежиссеру же на всех этапах, предшествующих монтажу, требуется куча всего: утвержденный студией и Госкино сценарий, обеспечение людьми (группой), деньгами, несколько месяцев подготовки, выбор натуры для экспедиций, павильоны, декорации, костюмы, реквизит, кинотехника, пленка и т. д. и т. п. В период же монтажа перед режиссером лишь монтажер за звукомонтажным столом, просмотровый зал с киномехаником да гора коробок с материалом изображения и звука.

У отснятой пленки существует очень точное название. Оно лишено какой-либо поэтической окраски. Это — м а т е р и а л. К примеру, законченный, смонтированный фильм длиной в 2700 метров мог иметь до монтажа и 25000 погонных метров материала. И вот по всей этой тропе — в 15 километров — режиссер должен, метр за метром, пройти с «лупой», внимательно рассмотреть, чем же он в конце концов располагает. Какова та новая, в отличие от первоначального замысла, реальность, с которой ему теперь предстоит иметь дело. Понять, на что он может опереться, что отбросить. Нащупать контуры н о в о г о з а м ы с л а, угадать закономерности самого материала — в этом для меня и состоит суть монтажа.

●

Иногда мне говорят, что монтаж в фильме «Белое солнце пустыни» более совершенен, чем в других моих картинах. Может быть, это и так, но, положа руку на сердце, признаюсь, что я не знаю, было ли в монтаже «Белого солнца пустыни» что-нибудь специфичное, относящееся только к этой картине. Думается, нет. Во всяком случае, задачи стояли тогда передо мной те же, что и в первой картине и, собственно, во второй — в «Жене, Женечке и «катюше». Иным стал лишь опыт, а потому и путь к результату был, наверное, прямее и, стало быть, короче. Синяки и шишки, набитые при реализации первых работ, не могли не сыграть своей роли.

Общий стиль монтажа забрезжил уже после прочтения первых эпизодов сценария В. Ежова и Р. Ибрагимбекова «Пустыня». Тягучие, медленные, знойные кадры ожидания опасно-

сти взрывались монтажом столкновений героя с бандитами. Но еще до того, как я решил взяться за постановку фильма, мне показалось, что в драматургии, в пластическом решении недостает еще одной фактуры: некоего изобразительного «антимира», фантазий героя, опоэтизированных временем и расстоянием. Где возникали бы родная русская сторона, возлюбленная героя, эдакая лубочная красавица. Такие кадры были нужны, чтобы острее ощутить истосковавшееся сердце солдата.

Я внес в режиссерский сценарий кадры воображаемой «Катерины Матвеевны» и с них-то и начал съемки фильма. Позже, уже во время экспедиции на Каспийское побережье, когда в просмотровом зале махачкалинского клуба были несколько раз прокручены первые километры материала, мне стало ясно, что в будущей картине зазвучат еще и письма солдата, не связанные синхронно с изображением, но навеянные его мечтами. Те письма, которые с такой точностью удалось написать специально для этого приглашенному мною Марку Захарову. Я вспоминаю об этом потому, что ритм писем и кадров воображения героя во многом предопределил общее ритмо-монтажное построение фильма.

Те, кто видели картину «Женя, Женечка и «катюша», сделанную в 1967 году, не могли не заметить ритмо-монтажного сходства обоих фильмов. В «Жене, Женечке» тоже присутствовал основной асинхронный лейтмотив — воображаемые монологи и диалоги героя со своей возлюбленной. Впрочем, и в «Детях Памира» существенную роль сыграли тексты детского дневника, восполнившие отсутствие занимательного сюжета и сделавшие необходимыми «необязательные» куски.

Но если идея дневника в «Детях Памира» появилась уже во время монтажа, во спасение распадающегося фильма, если мысль о диалогах Жени с Женечкой возникла лишь в конце съемок и была целиком реализована в период тонировки фильма, то идея писем к воображаемой возлюбленной в «Белом солнце» возникла еще в самом начале съемок. Поэтому целый ряд немых затянутых кадров в этом фильме заранее предназначался для голоса героя, поэтому же при монтаже, при встрече звука с изображением я не испытывал тех мучительных затруднений, которые возникают при монтажных импровизациях.

В период монтажа фильма общепринято соразмерять частности с целым, убирая все лишнее, как бы ни были те или иные сцены, кадры хороши сами по себе. Иногда при этом обнаруживается, что лишними оказываются сцены, на которые были потрачены немалые творческие и физические усилия студии, группы и режиссера. Я знавал малодушного коллегу, который оставлял куски, явно лишние, оставлял только оттого, что не мог избавиться от воспоминаний о страданиях, ценой которых эти куски были отсняты. Но, видимо, всегда надо помнить (да, эта истина жестока, но она истина), что зрителю нет дела, чем жертвовали режиссеры и его помощники, снимая тот или иной кадр.

Если мне не изменяет память, фильм «Белое солнце пустыни» в окончательном монтаже оказался короче запланированного. К примеру, в режиссерском сценарии была записана забавная сцена, где Сухов, одетый в костюм Стеньки Разина, в сердцах швырял за борт одну за другой женщин гарема. Эпизод был снят с немалыми трудами. Штормило. И в течение недели порт не давал «добро» на выход в море. Решили снять сцену возле порта. С приличной высоты исполнительницы летели в воду, в «набежавшую волну»... В общей сложности на сцену была потрачена почти неделя. Смонтированная, она особенно «заиграла» после того, как была «подложена» музыка композитора И. Шварца.

Замечу кстати, что композитор И. Шварц, с которым я встречался трижды и намерен работать дальше, всегда поражал меня абсолютным чувством монтажа, что дано далеко не каждому композитору, пишущему для кино. Посмотрев лишь однажды еще не смонтированный материал и набросав музыкальный эскиз, он, как правило, вскоре после просмотра вчерне смонтированной картины сразу приносит музыку, основными акцентами совпадающую с пластической структурой монтажа. И если где-то случилось несовпадение, то я всегда обнаруживал ритмическую неточность в самом

монтаже, а не в музыке. Его музыка становилась своеобразным лакмусом точности монтажа. И на этот раз музыка, что называется, точно легла на кусок, который, увы, в начисто смонтированном фильме оказался чужеродным. Все прочие фантазии Сухова были навеяны его любовью, а эта — раздражением, неприязнью. Все фантазии с Катериной Матвеевной были окрашены лирикой и юмором, а эта — сердитым гротеском.

Однако пуритански строгий принцип монтажного отбора — не всегда необходимо выдерживать, не всегда надо наступать «на горло собственной песне». Песня ведь иногда н е х о ч е т, чтобы ей наступали на горло. Тогда она заставляет отступить режиссера.

В одной из газетных статей было подмечено — как недостаток «Белого солнца» — чрезмерное место, занятое в фильме одним из побочных, не главных персонажей — таможенником Верещагиным. В самом деле, драматургия не давала оснований для перекоса: Верещагину в сценарии было отведено куда более скромное место, чем Саиду, не говоря уже о Сухове. Но в процессе «разрушения» первоначального замысла, или, говоря проще, в процессе съемок мы получили возможность (после ампутации обеих стоп Павел Луспекаев уже совсем оставил театр) подробно разработать линию Верещагина: в ходе импровизации на съемках живой плотью новых диалогов и действия было заполнено все то, что в сценарии намечалось лишь пунктирно.

К примеру, в литературном сценарии не было драк, а в режиссерском они наметились лишь былинно-условно. На съемках же мы с Луспекаевым так увлеклись отыскиванием конкретного содержания каждого из поединков героя, всех аттракционов его драк, что получился материал, которым уже нельзя было пренебречь.

Эпизод у бака (где Верещагин разговаривает с сидящим в седле Абдуллой и узнает, что Петруха зарезан) в режиссерском сценарии был по метражу значительно короче. Помню, что оператор Э. Розовский после съемки кадра, в котором Верещагин долго смотрит вслед уехавшему Абдулле, заметил, что мы четырежды съели лимит пленки, отпущенной на эту сцену. Тогда мне казалось, что сцена в монтаже ужмется. И только в просмотровом зале стало ясно, что сцена не ужмется. Только при монтаже я до конца ощутил, к а к о й это был взгляд! Сколько в нем было того, что оправдывало последующие события, всю сложную эволюцию характера... И ножницы, занесенные над сценой, были отложены в сторону: сцена даже была продлена за счет еще одного дубля. И это случай не единственный.

Словом, при монтаже герой Павла Луспекаева не хотел укладываться в «прокрустово ложе» отведенного для него метража. Я подумал тогда, что если диспропорция возникает за счет высокого искусства актера — она не самый тяжкий грех. И памятуя завет Родена о том, что скульптуру нельзя закончить, ее можно оставить, я оставил Верещагина в том объеме, в каком его снял и в каком его увидел зритель, не выбросив в корзину ни кадра.

На примере «луспекаевской диспропорции» я убедился, что «волевой» монтаж в определенных случаях не менее опасен, чем монтажное дилетантство: и в том и в другом случае за кадром могут оказаться «откровенья, бури и щедроты души воспламененной чьей-нибудь». Так, работая над «Белым солнцем пустыни», я вновь убедился в том, что монтажная запись в режиссерском сценарии — лишь грубый угольный эскиз, еще не обретший красочной плоти живой жизни.

Совсем иначе сложился монтаж эпизодов Саида. Спартак Мишулин не смог освободиться в театре на все время съемок и прилетал к нам всегда на короткий срок, иногда буквально на два-три дня. Подробно разработанному в сценарии Саиду не хватало съемочного времени исполнителя. Приходилось на ходу сокращать сцены и кадры. К тому же в том, что было отснято, подчас поспешно, попадались куски, которые не удовлетворяли ни актера, ни меня. Но переснять их возможности не было. И Саида в некоторых эпизодах приходилось монтировать не по первоначальному плану, а иногда собирая «по крохам». И когда, к примеру, прояснилось, что ритму существования актера в некоторых кадрах недостает за-

думанной нами статуарности, я убирал с помощью ножниц даже моргание глаз, а при озвучивании — «укладывал» в кадре гораздо меньше текста, чем было произнесено на съемке, чтобы придать ритму речи Саида необходимую медлительность.

Наконец, довершило процесс монтажного «выкристаллизовывания» образа решение ввести в некоторые молчаливые кадры пение с сомкнутыми губами. К счастью, идея эта пришла нам в голову именно при монтаже, а не на съемке. К счастью потому, что нужный эффект возникал от сочетания голоса с отрешенным взглядом или с закрытыми глазами. Мычание срабатывало куда более выразительно, чем если бы брови актера, его ноздри, губы шевелились синхронно с пением.

Коль скоро я коснулся влияния актерского исполнения на монтаж, не могу не отметить, что высокий профессионализм Анатолия Кузнецова обеспечил особую монтажную четкость эпизодов с его участием. А так как эпизоды Сухова проходят через весь фильм, ритм поведения актера не мог не повлиять и на общий ритм монтажа.

Из снятых мною фильмов наиболее показательный пример отступлений от замысла в процессе производства фильма и его монтажа являет собою, пожалуй, «Звезда пленительного счастья». Сценарий, опубликованный в альманахе «Киносценарии», представлял из себя широкий кинороман, где, в основном последовательно, излагались события, имевшие место за несколько месяцев до восстания 14 декабря 1825 года, события, связанные с подготовкой к восстанию, с самим восстанием, а также его трагическими последствиями — казнью, ссылкой и подвигом жен декабристов. Кинороман включил три сюжетных линии — семей Волконских, Трубецких и историю женитьбы поручика Анненкова на француженке Полине Гебль. Такая конструкция сценария в чем-то повторяла прием Ирвина Шоу в его романе «Молодые львы». Этакая эстафета трех судеб при едином течении исторических событий, объединяющих до того лично не связанных друг с другом героев лишь к финалу. Чтобы снять фильм в соответствии с таким сценарием, мне потребовалось бы не менее трех серий. О деньгах и говорить не приходилось...

Пути монтажной перестройки я начал искать еще в режиссерской разработке. Скрепя сердце пришлось отказаться от многих сцен, эпизодов, даже сюжетных линий. Тем не менее и двухсерийный сценарий оставался перенасыщенным событиями. Было ясно, что нам еще предстоят поиски какого-то особого монтажно-композиционного хода на завершающей стадии. К тому же смета, отпущенная на фильм, поставила нас в чрезвычайно жесткие рамки. После отказа от более дорогостоящего широкоформатного варианта я стал постепенно нащупывать пути будущей монтажной структуры фильма: все эпизоды, касавшиеся событий до трагедии 14 декабря, по ходу съемок корректировались только в сторону отказа от подробностей. Когда же фильм был отснят, действия, возникавшие интуитивно, стали постепенно осмысливаться как закономерные. А в просмотровом зале созрело единственно возможное решение: все эпизоды, относящиеся к событиям до восстания и к самому восстанию, поместить в ретроспективный ряд.

Такое решение не могло обойтись без потерь, но преимущества были все же очевидны и заманчивы. Эмоциональная смятенность героев и героинь, ретроспективные возвраты в прошлое, возникающие не только и не столько как их воспоминания, но как ассоциативное авторское мышление, — все это несколько затруднило зрительское восприятие, но вместе с тем усилило эмоциональный натиск, адресованный непосредственно к чувству зрителей. Не случайно картина вызвала бурную реакцию; я был буквально завален потоком писем. Ничего подобного не было после выхода предыдущих моих картин. Причем среди сотен взволнованных откликов были как восторженные оценки, так и яростные нападки на меня и на картину.

Как правило, картину эмоционально принимали зрители, отлично знавшие историю восстания декабристов, знавшие эпоху и легко ориентировавшиеся в ретроспективном ряду. Картину эмоционально принимали также те, кто мало знал об эпохе или совсем ничего не знал о ней. Да это и понятно: для них инфор-

мативная сторона не играла никакой роли. Они следили за сутью событий непосредственно. Чаще всего это были молодые люди, подростки. Картина раздражала и сердила тех, кто имел свое представление об эпохе и ее героях, не совпадавшее с образно-субъективным строем фильма. Одно из писем угрожало мне не на шутку. Страсти кипели так, что одна негодующая зрительница подала на меня в суд (слушание дела не состоялось: истица передумала).

Тем не менее в ежегодной анкете «Советского экрана» фильм «Звезда пленительного счастья» по количеству положительных оценок зрителей-читателей попал в первую пятерку. И я убежден, попытайся я придерживаться в монтаже строгого соответствия сценарию при том материале, которым я располагал, картина благополучно прошла бы мимо основной массы зрителей и не собрала бы те 22 миллиона, которые просмотрели в течение года этот отнюдь не простой и не «самоигральный» сюжет.

●

Таким образом в моем понимании и в моей практике окончательный монтаж — это процесс сплава первоначального замысла с имеющейся в наличии природой, фактурой отснятого материала.

Даже тема и идея, не говоря о стиле и жанре, во многом претерпевают изменения на пути от кабинета режиссера до звукомонтажного стола студии. Не случайно только в период монтажа мне доводилось до конца ощутить стиль будущего фильма, теперь выраженного уже буквально во всех звукоизобразительных компонентах. Тут, я бы сказал, возникает некий двуединый процесс: монтаж играет значительную роль в формировании стиля всего кинопроизведения постольку, поскольку стиль, жанр фильма перестают быть для режиссера областью воображения, поскольку они овеществились в материале, в отснятой пленке и способны даже диктовать принципы монтажа.

Я думаю, не только профессионал-кинематографист, но и зритель ощущает разницу между мертвой фиксацией заранее рассчитанного, заранее во всех мельчайших деталях придуманного кинорассказа, даже мастерски разыгранного, и искусством свободным, импровизационным, где процесс творчества не упрятан, а составляет самую плоть, фактуру кинопроизведения. К сожалению, в последние годы такие раскованные фильмы появляются не часто. Но они есть. Вспомним хотя бы «Неоконченную пьесу для механического пианино» Никиты Михалкова. Дыхание живых импровизаций, творческого процесса не остается за рамками кадра, но перехлестывает на экран — ощущается в поведении актеров, в мизансценах, в монтаже.

«Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвенного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества вместо того, чтобы вовлекать его в протекающий процесс» [3], — писал С. М. Эйзенштейн. И еще: «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор. Это и есть, видимо, наибольшая возможная степень приближения к тому, чтобы зрительно передать во всей полноте ощущения и замысел автора, передать с «той силой физической ощутимости», с какой они стояли перед автором в минуты творческой работы и творческого видения... Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» [4].

Общеизвестно, что непревзойденный образец свободного, импровизационного искусства в кино был создан самим автором только что приведенных строк. Причины бессмертия «Потемкина», этого лучшего фильма всех времен и народов, заключены не только в теме фильма и его идее, но и в его легкости, кажущейся безыс-

[3] С. М. Эйзенштейн, цит. изд., стр 163.
[4] Там же, стр. 170—171.

кусственности, спонтанности, в свободной непосредственности всех его компонентов. И еще в импровизационности действия и монтажа.

Случается, что иногда при встрече с высокой гармонией искусства, увенчавшей творческий процесс, мы забываем про «тысячи тонн руды» и в легкости, в совершенстве результата бываем склонны предположить простоту процесса. Попытки «алгеброй поверить гармонию» оборачиваются в таких случаях тем, что в конечном счете незаметно как бы уравниваются в правах вдохновение и технология. Когда у поэта Светлова спросили на встрече, как он написал «Гренаду», в ответе прозвучала мудрая ирония: «Если бы знал, написал бы еще одну».

Я сильно удивился, когда прочитал, что автор книги «Парабола замысла» режиссер Л. Михалков-Кончаловский «уверен, что знаменитая Одесская лестница была смонтирована Эйзенштейном еще прежде того, как была снята»[5]. Удивился не перефразированному парадоксу, его-то мы давно затвердили со слов Рене Клера, удивился тому, что импровизационная стихия творчества молодого Эйзенштейна по природе своей, по самой сути противостоит кредо, некогда провозглашенному французским мастером. Формула «смонтировал прежде, чем снял» неприменима к истории создания «Броненосца «Потемкин». Может быть, я не обратил бы внимания на *гипотетическую* вольность, если бы двумя абзацами выше не прочитал там же: «В принципе, чем больше перестановок допускает отснятый материал, тем слабее режиссер»[6]. Пример эпизода Одесской лестницы как бы подкрепляет этот вывод. Подкрепляет ли?

Непосредственный участник съемок кинорежиссер Г. В. Александров вспоминает, что съемки «Броненосца» проходили «в весьма интенсивном темпе и в значительной мере методом творческой импровизации»[7]. Александров напоминает, что в сценарии «1905 год» всему эпизоду восстания на «Потемкине» было отведено всего 43 кадра (фильм же был сложен из 1280), и описывает, как рождались знаменитые эпизоды картины. «Эдуард Тиссе заснял... утреннее очарование «на всякий случай». И кадры, появившиеся на свет, в сущности, случайно, стали поэтической увертюрой эпизода»[8]. Но Одесская лестница? Не является ли этот эпизод исключением? Г. В. Александров не оставляет на этот счет никаких сомнений: «Знаменитого центрального эпизода на Одесской лестнице — ни в сценарии, ни в предварительных наметках вообще не было»[9].

Спору нет, молодой Эйзенштейн начал эпизод, имея отчетливый взгляд на события, ощущая ритм будущего эпизода, его будущий монтажный принцип. Эскизно набрасывались детали, варианты монтажных ходов, но времени было так катастрофически мало, что, если бы Эйзенштейн смонтировал мысленно эпизод до того, как к нему приступил, вряд ли он стал бы снимать множество кадров и даже сцен, оказавшихся после в корзине. «Многое не будет вставлено в фильм»[10], — записал Виктор Шкловский, касаясь впечатлений от просмотренного в те далекие годы материала именно по эпизоду Одесской лестницы.

Что касается перестановок внутри материала при монтаже, то автор «Броненосца», теоретически подытожив к концу тридцатых годов свои поиски и открытия, пришел к выводу, что монтажная (и съемочная) импровизация для него не исключение, не случай, связанный с уникальной историей создания одного фильма.

С. М. Эйзенштейн разделял монтаж на два вида. К одному виду он относил «ленточку» последовательного строения сюжетных фраз, которые могут располагаться лишь в определенном порядке, подчиненном житейской логике. Тут легко набрасывается предварительный монтажный план, и отснятый материал монтажер может сложить и без режиссера, лишь сверившись со сценарием и отрезав «хлопушки».

Иное дело эпизоды «симфонического порядка», связанные с динамикой развития широкой эмоциональной темы. При работе над такого

---

[5] А. С. Михалков-Кончаловский. Парабола замысла. М., «Искусство», 1977, стр. 207.
[6] Там же, стр. 206.
[7] Г. В. Александров. Годы поисков и труда. М., Изд. БПСК, 1975, стр. 28.
[8] Там же, стр. 28.
[9] Там же.
[10] В. Б. Шкловский. Эйзенштейн. М., «Искусство», 1976, стр. 121.

рода эмоциональными эпизодами «не формулируешь те «как» и «почему», которые диктуют тот или иной ход, то или иное выбираемое «соответствие». Там обоснованный отбор переходит не в логическую оценку... но в непосредственное действие.

Выстраиваешь мысль не умозаключениями, а выкладываешь ее кадрами и композиционными ходами...» [11].

О такого рода эмоциональных кадрах Эйзенштейн писал: «Чисто сюжетно и повествовательно-информационно все эти кадры могли бы стоять в любом порядке» [12].

●

На пути фильма к монтажу сценарий всегда был для меня чем-то вроде лоцманской карты. Но путь «корабля», характер его движения, скорость и прочее зависят от самого корабля и от рук, которые держат штурвал... Положа руку на сердце, вынужден признаться, что с годами меня многое отучило относиться к тому, что принято называть режиссерским сценарием, как к акту подлинного творчества. Всякий раз режиссерский сценарий приобретал черты уродливые — результат мучительного компромисса между драматургией, режиссерским замыслом, широтой взгляда редактора, финансово-техническими возможностями студии, мерой добросовестности помощников или готовностью тех или иных звеньев нашего многосложного производства. И хотя в колонке слева пестрят номера кадров, количество метров и магические «общ. пл.», «кр. пл.», «ср. пл.», «пнр», «наезд-отъезд» и т. д., на этой стадии мне фактически всегда было не до монтажа. Я о нем попросту не думал: не до жиру — быть бы живу...

Задумав тот или иной монтажно-пластический принцип на первой стадии литературного сценария, я о нем как бы забываю на все время производства, пока не приступаю к собственному монтажу. Как бы забываю... Конечно, даже в самой приблизительной записи режиссерского сценария, как и в раскадровке, которой мы занимаемся с оператором, художником, ассистентом и администратором накануне всякого нового объекта и перед каждым съемочным днем, осознанно или бессознательно, но первоначально избранный монтажный принцип присутствует. На съемке он существенно уточняется, но окончательно выкристаллизовывается, практически воплощается в монтажной.

Разумеется, чтобы рассматривать монтаж с точки зрения ритмической, его общий характер должен быть ясен режиссеру еще до начала съемок: ошибочный внутренний ритм фильма трудно, а чаще невозможно исправить монтажом. (Эти справедливые предостережения отчетливо сформулированы в книге С. И. Юткевича «Человек на экране».) Ощущение ритма будущего фильма возникает уже при первых впечатлениях от сценария. По мере чтения может даже забрезжить что-то вроде ритмо-монтажных эскизов, которые впоследствии обретут конкретную плоть. Эти первые впечатления нередко бывают очень важными.

Если же я одновременно не только режиссер, но и автор сценария, то «ритмо-монтажное мышление» начинается у меня с первых же набросков на бумаге. Разумеется, этот первоначальный, назовем его, «мыслимый монтаж» не может предвосхитить ни режиссерского сценария, ни съемок, ни, тем более, собственно монтажа. Но «мыслимый монтаж» — это зерна, которые прорастут потом, обретя пластическую плоть изображения.

В «Детях Памира» многое определил монтажный прием стоп-кадра, задуманный почти одновременно с самым смутным первоначальным замыслом фильма. К концу пятидесятых годов в художественном кинематографе этот прием был основательно позабыт. О нем вспомнил лишь Франсуа Трюффо в «Четырехстах ударах» и повторил его в картине «Любовь в двадцать лет». Я посмотрел эти фильмы, когда уже приступил к съемкам «Детей Памира» и утвердился в мысли, что задуманный стоп-кадр действительно таит в себе немалые возможности. (Сегодня стоп-кадр — будничная буква киноязыка, не только утерявшая новизну, но вследствие чрезмерного увлечения им в середине ше-

[11] С. М. Эйзенштейн, цит. изд., стр. 265—266.
[12] Там же, стр. 241.

стидесятых годов приобретшая привкус банальности и штампа.) Монтажный прием стоп-кадра в «Детях Памира» во многом предопределил контрапункт острого монтажного ритма в традициях немого кино, взрывавшего плавность внутрикадрового монтажа.

Кому-нибудь может показаться, что автор статьи призывает жить по известной прибаутке Ярослава Гашека: «Пусть будет, что будет. Ведь что-нибудь, да будет. Бедь никогда так не было, чтоб что-нибудь, да не было...». Мне не хотелось бы, чтобы меня поняли подобным образом.

Как бы ни было велико отличие первоначального, сценарного замысла от смонтированного кинофильма, сколь ни заметны перемены, происшедшие в процессе создания фильма, смысл произведения, его образное единство, его содержание и форма неотрывно связаны с мировоззрением художника —автора кинопроизведения, с его мироощущением. Они-то и служат постоянным маяком в многомесячных странствиях по бурному океану производства, они руководят глазами и руками режиссера, сидящего в просмотровом зале или за монтажным столом. Первоначальный замысел, зафиксированный в сценарии, — чрезвычайно важный отправной толчок в развитии, в организации всего многосложного кинопроцесса, ход которого, прежде всего, зависит от личности художника, от его позиции, от богатства его души, от способности выстоять в поединке с производством, от умения использовать все живые средства киновыразительности, опереться на творческую инициативу участников творческого труда и т. д.

Сценарный проект, следовательно, — это еще только направление поиска. Цель же всего поиска — в создании живого, неповторимого произведения искусства, способного волновать многомиллионную аудиторию. Но живость произведения зависит и от живости самого процесса творчества, от органичности для художника избранных им приемов. Живое произведение, обладающее внутренней художественной гармонией, напоминает индивидуально-неповторимый облик человека, у которого и рост, и фигура, и овал лица, и глаза, и голос — все складывается в единый образ.

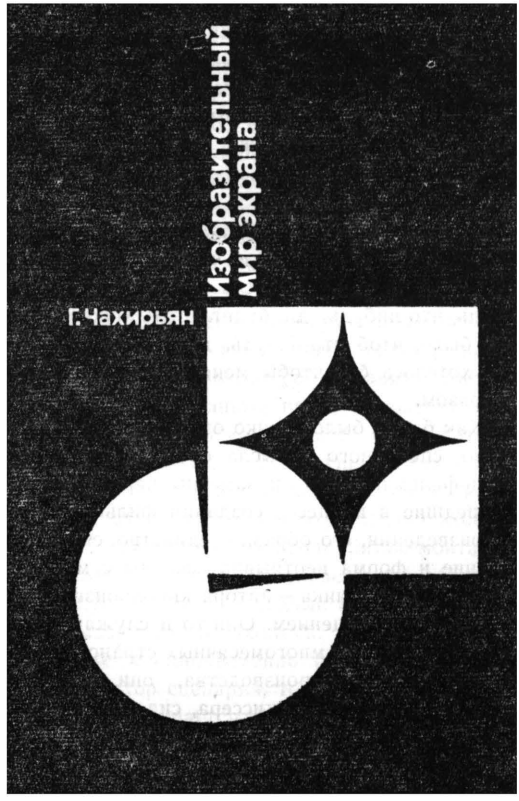
В работе «Монтаж», написанной С. М. Эйзенштейном в 1937 году, есть такие строки: «Монтажу с большой буквы... надо идти в учение к прообразу... человека. Взять за образец его прообраз — реального, живого, радостного и страдающего, любящего и ненавидящего, поющего и танцующего, рожающего детей и хоронящего остатки классов, веселого и полнокровного человека строящегося социализма и строящего социализм...

...Чтобы из выразительности человека извлекать неиссякаемый поток всегда новых, всегда небывалых, всегда жизненно трепещущих для каждой новой темы — звукозрительных партитур»[13]. И далее: «Только строго держась за естественность и органичность полноты выражения своих взволнованных чувств — выразительность, мы будем обладать тем фондом, откуда нам подскажется для партитуры, когда перейти на образный и метафорический язык, как рассыпать сюжет монтажной дробью, когда внезапно увидеть все в цвете, а когда весь ураган чувств излить в одни звуки. Она и только она (человеческая выразительность) — надежная опора и источник, питающий мастерство формы»[14].

Монтаж кинофильма как завершающий процесс и заключается в постижении единства и гармонии в отснятом материале, в постижении его конкретных и специфических закономерностей — как в области формы, ритма, так и в существе, в выявлении существенно нового в материале, в его эмоциональной окраске. Только руководствуясь собственным взглядом на мир, индивидуальными пристрастиями, учитывая первоначальный замысел, выраженный в сценарии, и опираясь на свойства полученного материала, художник способен создать гармоническое произведение, которое окажется тем прекраснее, чем ближе окажется смысл и стиль достигнутого результата к жизни и к личности художника, к его индивидуальности...

---

[13] С. М. Эйзенштейн, цит. изд., стр. 480—481.
[14] Там же, стр. 484.



Анатолий Головня

Мир изображаемый и мир видимый

Григорий Павлович Чахирьян работал над рукописью книги[1] много лет. К сожалению, ему не довелось увидеть ее в готовом виде. Вот почему, мне кажется, стоит сказать читателям несколько слов об этом человеке и исследователе.

Г. П. Чахирьян (1902—1971) начал работать в кинокритике с 1925 года. В армянских, грузинских, азербайджанских газетах появляются его статьи, обзоры, рецензии. Своим пером Г. П. Чахирьян сопутствовал рождению первых лент армянской кинематографии — «Намус», «Хас-Пуш», «Злой дух». Да и вообще почти все дальнейшее литературно-критическое творчество Чахирьяна связано с темой становления многонационального советского киноискусства, его интернациональной сущности. «О многонациональном характере советского кино», «Михаил Чиаурели», «Большой экран Армении», «Самое важное и массовое из всех искусств» — вот названия только некоторых исследований Г. П. Чахирьяна. Нельзя не отметить также вклад киноведа в подготовку изданий воспоминаний И. Перестиани и А. Бек-Назарова.

Другая сфера интересов ученого касалась природы киноискусства, его изобразительной спецификации. Здесь стоит назвать такие работы, как «О специфике актерского творчества», «Об эпическом и драматическом началах в кино», «Об изобразительных средствах кино» и многие другие, вылившиеся в итоге в рецензируемую книгу.

В предисловии к ней Р. Юренев справедливо говорит о значении этого исследования Г. Чахирьяна, ставящего кино в ряд с живописью, графикой, скульптурой...

Мне, оператору, читать ее было особенно интересно.

---

[1] Г. Чахирьян. Изобразительный мир экрана. М., «Искусство», 1977. Ссылки в тексте даются на страницы этого издания.

Цель своего исследования Г. Чахирьян определяет достаточно точно: «Автор данной работы ставил перед собой локальную задачу. Она заключалась в том, чтобы установить своеобразие одного из компонентов экранного образа — изобразительного, показать, в чем сходство и отличие пластической кинообразности и образности традиционных изобразительных искусств, и, наконец, определить особенности изобразительного мира кино» (стр. 253).

Ценность такого исследования в наши дни несомненна. Более того, к сожалению, книга Г. Чахирьяна — одна из немногих работ по проблемам изобразительного решения фильма, хотя необходимость таких исследований для развития советского киноискусства очевидна.

Автор исследует «своеобразие кино как искусства, в котором иллюзия движения, иллюзия течения времени и иллюзия пространства воссоздаются средствами, во многом отличающимися от тех, какие используются в живописи, графике и т. д. и достигаются результаты иные, чем в других искусствах...» (стр. 23).

Он утверждает, что «кино способно создавать почти полную иллюзию конкретной реальности пространства, времени и движения, неотделимых друг от друга, так же как и в действительности» (стр. 23).

Рецензируемая книга имеет четкую и ясную конструкцию, помогающую полностью донести до читателя мысли и умозаключения автора.

Первая глава рассматривает развитие пластического кинообраза в движении, времени и пространстве.

Итог этой главы — размышления о художественной природе пластического образа в кино.

В следующей главе, посвященной специфике изобразительных средств кино, содержатся принципиально важные идеи о ритме, темпе, стиле как изобразительных средствах кино.

Наконец, заключительная глава — «Изобразительный мир кино» — приводит читателя к мысли о кинематографе как синтетическом искусстве, более того, к мысли о своеобразии синтеза искусств в кино.

Метод Г. Чахирьяна (исследование изобразительного мира экрана сравнительно с традиционными изобразительными искусствами — живописью и графикой) оправдан потому, что основные читатели книги — киноведы и кинематографисты — воспитаны на культуре традиционных искусств, знают и понимают (конечно, в разной степени) «язык» этих искусств. Ограниченность традиционных искусств в изображении времени, пространства и движения сравнительно с новым кинематографическим искусством становится таким образом нагляднее и понятней.

Изобразительные возможности фильма исследовались немногими искусствоведами. Писал об изобразительной культуре фильмов В. Пудовкина профессор А. Федоров-Давыдов. Он впервые в истории киноискусства сделал систематический и конкретный разбор тех сторон фильма, которые могут быть отнесены к понятию «изобразительные». Под изобразительной стороной фильма Федоров-Давыдов понимал:

1. Всю предметно-вещественную наполненность фильма — люди, пейзаж, предметы. Их изобразительную характеристику, подбор и трактовку.

2. Композицию кадра во всех элементах композиционного построения. Связь монтажных кусков между собой, изобразительную сторону монтажного ритма.

В анализе фильма, считал Федоров-Давыдов, зачастую невозможно определить, что́ в его изобразительной стороне является работой режиссера и что — работой оператора. Поэтому там, где оператор изображением дает идейно-выразительную трактовку изображаемого, он выступает как сорежиссер фильма. Думаю, что это справедливо, ибо художественный образ фильма выполнен, в конечном счете, оператором. К этому следует обязательно добавить, что «предметно-вещественное наполнение фильма» — декорации, реквизит, обстановка, костюмы — это и результат творческого труда художника, который во многом помогает изобразительному стилю фильма, обеспечивает историческую достоверность обстановки и среды, облика персонажей.

Г. Чахирьян «реальное и иллюзорное время в кино» исследует с позиций истории и теории искусств, им приведены высказывания теоретиков, историков и практиков кино, кинооператоров и кинорежиссеров, что дает наглядную картину того, как трактовалось понятие реального и иллюзорного времени теоретиками (например, Белой Балашем) и практиками (В. Пудовкиным и С. Эйзенштейном). Такой метод исследования позволяет автору сопоставлять изобразительные возможности кино и традиционных искусств исторически последовательно.

Автор разбирает возможности «разной трактовки времени» на экране (стр. 47) и рассматривает эффект «растяжки времени» с помощью технических приемов, хотя «техника» не является специальным предметом авторского интереса. Г. Чахирьяну интереснее показать монтажные возможности управления временем действия и развития сюжета в изобразительно-монтажных композициях — сцен и эпизодов фильма. Свой анализ он заключает следующим выводом: «Фактор иллюзорного и реального времени в кино имеет прямое отношение к сюжетосложению, к актерскому исполнению, к монтажу. Иллюзия движения на экране и возможность развития содержания фильма в различных временных изменениях уже сами по себе очень видоизменяют природу пластического образа в кино по сравнению с его природой в традиционных изобразительных искусствах, в танце, в театре» (стр. 56—57).

Исследование движения, пространства и времени в формировании пластического образа действительности — это исследование фундаментальной основы кинематографического экранного образа, его построения и его восприятия. Киноведение здесь выступает как прикладная наука, способная помочь творческой практике кинематографистов. Это тем более важно, что в кино художественный талант должен быть подкреплен знаниями и умениями, то есть производственно-творческой квалификацией, которую невозможно приобрести и воспитать без глубоких теоретических знаний.

Практическое значение исследования «реального и иллюзорного пространства в кино» основано на признании того факта, что кинорежиссер, монтируя сцены и эпизоды фильма раздельно, в разных ракурсах, в разное время и в разных местах, создает пусть иллюзорный, но все-таки как бы «новый мир» художественных образов.

Исследуя «своеобразие восприятия движения, времени и пространства в кино», Г. Чахирьян, как и в других разделах работы, дает обзор высказываний мастеров экрана (преимущественно режиссеров) об их понимании этого процесса. Здесь есть интересные наблюдения С. Герасимова, С. Эйзенштейна, Белы Балаша и других. Вообще насыщенность книги конкретным анализом фильмов — советских и зарубежных, цитатами из других, близких по теме работ, использование опыта больших мастеров экрана, на мой взгляд, чрезвычайно обогащает исследование Чахирьяна, придает ему академичность в самом хорошем смысле этого слова.

Так, в разделе «Художественная природа пластического образа в кино» приводятся примеры поисков художественных, я бы сказал точнее, киноживописных средств в черно-белом, а затем в цветном кинематографе, и делается вывод о том, что пластический образ в кино в неизмеримо большей степени, чем образ в каком-либо другом искусстве, способен, согласно знаменитой формуле, «представить жизнь в формах самой жизни».

Читая главу «Специфика изобразительных средств кино», реально ощущаешь, как история искусства порождает теорию искусства, необходимую и обязательную для дальнейшего совершенствования художественного мастерства. А мастерство в кинематографе, где произведение искусства создается средствами индустриального производства, где художник должен творить в условиях, не всегда располагающих к творческой сосредоточенности, выступает как предпосылка, без которой творчество вообще становится невозможным.

Автор совершенно правильно, как мне кажется, исследует специфику зарождения и ос-

восния изобразительных средств нового, возникшего искусства кино. Прав Г. Чахирьян и тогда, когда он говорит, что такие художественные приемы кинематографа, как композиция, тональное решение, перспектива и т. д., которые могут быть названы изобразительно-экспрессивными средствами, теснейшим образом связаны с живописной, графической и скульптурной традицией, ибо «развитие пластического кинообраза во времени и в движении привело к появлению новых, исключительно кинематографических изобразительно-экспрессивных средств, как темп, ритм и изобразительный подтекст» (стр. 99).

Раздел «Поиски новых изобразительных средств» автор начинает с цитаты В. Пудовкина. Вот она: «Выявляя сущность больших общечеловеческих идей, они (советские кинематографисты 20-х годов. — *А. Г.*) стремились не рассказывать о связи явлений, а наглядно, с убедительностью видимого, одним взглядом показать их связь. Только кинематограф мог дать эту возможность в полной мере». Отталкиваясь от этой мысли, Г. Чахирьян анализирует творческие поиски советских кинематографистов в области монтажа на примерах таких фильмов, как «Молодая гвардия» С. Герасимова и В. Раппопорта, «Я — Куба» М. Калатозова и С. Урусевского, «Андрей Рублев» А. Тарковского и В. Юсова, «Дневные звезды» И. Таланкина и М. Пилихиной, чтобы прийти к выводу, что «киноискусство в наше время продолжает интенсивно обогащать свои художественные средства, чтобы отражать жизнь с еще большей глубиной и полнотой» (стр. 123).

Интересна, хотя и спорна мысль автора о «подтексте пластического образа как изобразительном средстве кино». Г. Чахирьян пишет, что «в выдающихся кинопроизведениях обнаруживается еще одно, специфически кинематографическое изобразительное средство, до сих пор в киноведческой литературе никем не отмеченное».

Автор иллюстрирует это положение анализом фильмов С. Эйзенштейна «Иван Грозный» и «Александр Невский», а также работ Феллини и Антониони. Это любопытное рассуждение, но, как мне кажется, основанное на субъективных ощущениях. Так, например, сопоставление белого и черного в сценах Ледового побоища можно считать и «изобразительным подтекстом» и поиском средства «оптической ясности» в картине, чтобы зрителю было легче различать действия сторон. Это решение можно трактовать и как «конфликт белого и черного», хотя вряд ли псы-рыцари «светлое» явление, а новгородцы, отстоявшие свою русскую землю,— темное.

Мое несогласие с термином «подтекст» отнюдь не зачеркивает ценность исследовательской работы, проделанной автором; это пример подлинно киноведческого анализа фильма как «изобразительного» произведения. Автор учит нас видеть, чувствовать и понимать изобразительный мир экрана как комплексный образ, или — еще точнее — как оптико-фоническую систему выражения художественных образов, рассчитанную на звукозрительское (аудиовизуальное) восприятие.

Заключительная глава книги называется «Изобразительный мир кино», и в ней рассматриваются кинопортрет, натюрморт, пейзаж, массовая сцена. Исследование «кинопортрет» выполнено с позиций изобразительных, живописных, и это, как мне кажется, интересно и полезно. Но выделение «кинопортрета» как самостоятельного вида кинематографической изобразительной формы, мне кажется, сужает тему. Термин «кинопортрет» применяется иногда по отношению к крупному плану, но этот термин станковой живописи и фотографии не характеризует кинематографическую форму, ведь в фильме актер создает образ, и изобразительная задача оператора — найти ракурсы съемки и композицию актерских кадров таким образом, чтобы выразить действия актера в каждом эпизоде фильма, выявить средства актерской выразительности. Определение автора: «...своеобразие кинопортрета в том, что у него есть общие черты и с портретом живописным, но дополненные фактором времени, и с портретом литературным, но усиленные фактором наглядности, в совокупности образующие органический сплав, определяемый спецификой пластического обра-

за в кино» — не выявляет в достаточной мере важнейший момент — момент актерского исполнения и необходимых для этого пластических средств (жест. мимика, выразительность взгляда, интонация речи).

Я уже сказал, что труд Г. Чахирьяна имеет безусловную научную ценность; его исследование истории развития киноизобразительных форм необходимо для понимания развития и совершенствования изобразительно-выразительных возможностей киноискусства. (Конечно, сегодня мы обязаны говорить о кинематографе в реальных условиях современного развития кинематографической техники, эстетики и, конечно же, идеологии.)

Вместе с тем кинофильм должен быть оценен как целостное художественное произведение. Опыт показывает, что полнее всего, как правило, исследуются драматургия и актерское исполнение, сложнее исследование киноизобразительных форм, хотя кинофильм — это все же «картина», где образы и стиль произведения находят выражение лишь в экранной форме.

Книга Г. Чахирьяна исследует кинематограф в его важнейшей форме пластического выражения действительности, это необходимо для развития и совершенствования киноязыка, для поиска новых средств и форм изображения и для повышения кинограмотности нашего молодого зрителя. Эта книга трактует предмет исторически, многим молодым зрителям неизвестны кинофильмы, на которые ссылается автор, но все же эти примеры изложены достаточно наглядно, насколько возможно излагать кинообраз посредством слов.

Очень хочется надеяться, что труд, предпринятый Г. Чахирьяном, не будет оставлен без внимания. Продолжение, развитие его мыслей необходимо для совершенствования киноязыка, для разработки, по справедливому замечанию Р. Юренева, «новых могучих способов идейного воздействия на зрителя, новых средств образного художественного осмысления жизни».

Книга Г. Чахирьяна «Изобразительный мир экрана» несомненно вносит определенный вклад в кинотеорию. Я полагаю, что исследование, предпринятое автором, и сделанные им выводы дадут новый толчок развитию киноведческой науки, послужат ценным ориентиром в дальнейшей работе теоретиков и критиков.

О киноискусстве, учителях и учениках

В нашей стране все более широкий размах приобретает эстетическое воспитание школьников средствами киноискусства. Большую роль в этом движении играет Совет по кинообразованию при Союзе кинематографистов СССР. Основная задача Совета — координировать и направлять усилия энтузиастов кинообразования в школах, вузах и университетах культуры, изучать, обобщать и распространять их опыт, разрабатывать теоретико-методологические основы эстетического воспитания средствами кино, руководить подготовкой учебных программ и методических пособий разных профилей. В этом направлении уже можно отметить несомненные успехи. К наиболее заметным и обнадеживающим следует отнести преподавание основ киноискусства в качестве обязательного предмета (начиная с пятого класса) в школах Эстонии и введение в тридцати двух школах Алма-Аты разработанного Советом факультатива «Основы киноискусства».

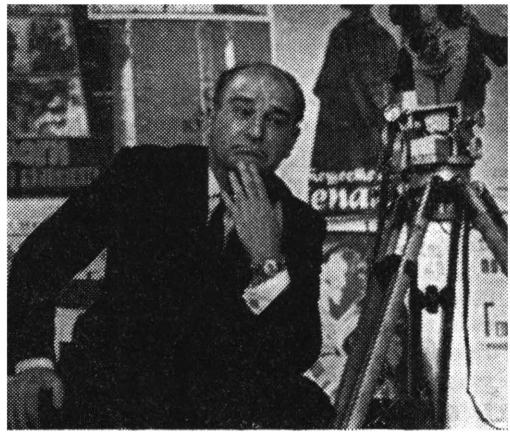
Поэтому именно в Таллине в начале 1977 года, а в Алма-Ате 3—5 апреля 1978 года состоялись выездные пленарные заседания Совета по кинообразованию. В них участвовали преподаватели школ и вузов и кинематографисты Москвы, Ленинграда, Риги, Киева, Калинина, Кургана, Армавира, Воронежа, Тарту, Таллина, Алма-Аты, сотрудники НИИ художественного воспитания, Института общих проблем воспитания, Научного совета АПН СССР по проблемам эстетического воспитания, институтов усовершенствования учителей, киноведы и социологи кино из ВГИКа, НИИ искусствознания, НИИТИКа Госкино СССР, Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, Киевского театрального и Киевского педагогического институтов, Института искусствоведения, фольклора и этнографии АН БССР.

В Таллине, где председатель Совета, профессор И. В. Вайсфельд сделал доклад «Современный кинематографический процесс и проблемы киновоспитания», состоялся плодотворный обмен опытом преподавания основ киноискусства в школах, некинематографических вузах, университетах культуры и был обсужден и утвержден ряд учебных программ — для институтов культуры (А. Боярской), народных университетов (И. Гращенковой), для телевизионного курса кинообразования (Э. Соколовской), спецкурс для киновузов «Актер в кино» (Я. Маркулан), экспериментальная программа для школ «Литература и кино» (Г. Поличко).

Заседание в Алма-Ате было посвящено теоретическим и методологическим вопросам преподавания основ кино в средней школе и проблеме подготовки учителей для кинофакультативов. Участники заседания посетили киноуроки в трех школах города и затем подробно обсудили их. После доклада И. В. Вайсфельда «Актуальные вопросы кинообразования в свете решений XXV съезда КПСС» педагоги Алма-Аты, прослушавшие год назад специальный курс лекций, рассказали о своем опыте ведения кинофакультатива. Были заслушаны такие же сообщения учителей из Москвы, Ленинграда, Кургана, Таллина. На общегородском собрании учителей был просмотрен и обсужден фильм «Поиски и открытия», используемый в ходе школьных занятий многими педагогами. Р. Гузман и И. Гращенкова (Москва) провели открытый киноурок в школе с обсуждением фильма «Подранки».

Следует отметить, что оба пленарных заседания были хорошо организованы при деятельном участии министерств просвещения СССР, Казахстана и Эстонии, Госкино РСФСР, республиканских союзов кинематографистов. Работа заседаний освещалась печатью, радио и телевидением, что способствовало популяризации столь важного участка общей работы по эстетическому просвещению зрителей.

И. Гращенкова



Георгий Асатиани

Он ушел от нас совершенно неожиданно, словно спешно выехал в свою очередную командировку. Такое ощущение было у всех несколько дней подряд — не верилось никак. «Как же так,— растерянно говорили друг другу его сотрудники, — такой крепыш... ведь никогда ни на что не жаловался».

Да, это было его характерной чертой. Он не любил жаловаться и не любил сочувствия. Ему нравилась роль сильного, удачливого человека, и никаких промахов и слабостей он в себе не терпел. Роль эта ему вполне удавалась. Ему завидовали, им восхищались, у него учились, его любили или не любили, но никогда не жалели. Это и в голову бы никому не пришло. Он действительно был сильным и мужественным человеком, целеустремленным и напористым.

Тем более острая жалость пронзила всех, когда выяснилось, что это был тяжело больной человек, тщательно скрывающий от всех свою болезнь. И маленькие таблетки, которые он очень часто небрежным жестом закидывал в рот, были не мятными таблетками, как он говорил, а нитроглицерином.

Но пусть будет так, как он хотел. Пусть он останется у нас в памяти победоносцем, сильной личностью, энергичным, кипучим, полным новых планов и замыслов.

Вклад Георгия Асатиани в советскую документальную кинематографию весом и самобытен. Недавно на студии составляли ретроспективную программу ярких, этапных, как любят говорить в таких случаях, фильмов. Превалировали в программе картины Георгия Асатиани.

О популярности его творчества среди любителей кино особенно наглядно свидетельствует один факт. Самый большой тбилисский кинотеатр, носящий имя Ш. Руставели, устроил встречу Георгия Асатиани со зрителями. После встречи должен был состояться просмотр фрагментов из его фильмов «Алжирский дневник», «Охота в Непале», «Мир аплодирует», «Мюнхен 25 лет спустя», «Испания» и других. Мы, документалисты, не очень-то избалованы зрелищным успехом наших фильмов. Поэтому, побоявшись, что мероприятие сорвется, из-за уважения к коллеге решили «обеспечить аудиторию». Но оказалось, что коллегам Асатиани со своими домочадцами и соседями пришлось вернуться домой или простоять два часа на ногах. Огромный двухъярусный зал кинотеатра был переполнен до отказа. Зрители бурными аплодисментами встретили Георгия Ираклиевича, аплодировали каждому фрагменту из его фильмов, а после просмотра еще и еще раз вызывали героя вечера на сцену. Георгий Ираклиевич был счастлив как никогда. К успеху среди кинематографистов он привык. Но зрительский успех публицисту экрана всегда особенно дорог.

Многие считали его человеком слишком рассудочным и рациональным. Возможно, он и производил такое впечатление, особенно на фоне натур созерцательных, беспечно относящихся к мерному стуку маятника Времени, потому что был трудолюбив и требователен к себе. Он был единственным на студии народным артистом СССР, лауреатом премии имени Ломоносова и многих других, однако баловнем он никогда не был. С него спрашивали, пожалуй, больше всех. К сожалению, и на Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов производственный план особенно интенсивно выполняется к концу квартала. И очень часто «спасителем» являлся Г. Асатиани со своими постоянными сотрудниками Ж. Ломидзе и И. Швелидзе.

А что касается рассудочности, то она странно сочеталась в нем с бесстрашием и любовью к опасностям. Он был на фронте, прошел со своим киноаппаратом через всю войну.

Необычайные приключения неизменно сопутствовали ему. Поднимался в Непале на высоту 6000 метров. В Австралии, подвергаясь опасности быть уничтоженным полудиким племенем варапингов, все же набрел на их след и сделал интереснейшие съемки («Дороги пятого континента»). Снимая фильм «Земля марокканцев» в песках Сахары, Г. Асатиани попал в плен к племени туарегов и по счастливейшей случайности был освобожден алжирскими партизанами. В джунглях Амазонки Г. Асатиани попал в плен к дикому племени ягуа. Лишь на третий день, получив подарки и убедившись, что он не из отряда карателей, ягуа разрешили Асатиани вести съемки в поселении и отпустили с миром. А зрители получили увлекательный фильм «В стране инков».

Много опасных приключений было у него в поездках. «Рассудочный» человек оказывался в самой гуще опасностей. Значит, жил в нем романтик. Иначе и не могло быть. Путешественник — всегда романтик.

Однако неправильно было бы назвать Г. Асатиани лишь путешественником. Вездесущий журналист экрана создал кинопроизведения не только большой познавательной силы, но и полные гражданского темперамента, таланта партийного публициста. Об этом свидетельствует страстная политическая лента «Весна человечества». Одно из последних произведений Г. Асатиани — полнометражная картина «Свет Свободы», посвященная освобождению Вьетнама от американских агрессоров и марионеток.

Он не успел прочесть телеграмму, полученную из Вьетнама, содержащую слова глубокой благодарности всех вьетнамских кинозрителей за добрый и правдивый фильм.

Смерть прервала его новую работу, новые замыслы...

Он останется у нас в памяти живым, деятельным, сильным.

Р. Кармен, В. Долидзе, Э. Шенгелая,
В. Трошкин, К. Славин, Н. Долидзе,
З. Купарадзе, М. Салуквадзе,
Ю. Барамидзе, Ш. Шиошвили, А. Цверик,
Б. Николаишвили, К. Кереселидзе

Марианна Шатерникова

Реальность и мифы американского экрана

Как известно, голливудская киноимперия после потрясений 50-х годов обрела новых хозяев. За последнее десятилетие «Парамаунт», «Метро-Голдвин-Майер», «Юниверсал», «Юнайтед Артистс» и «Братья Уорнер» прибраны к рукам крупными многоотраслевыми корпорациями — «Галф и Вестерн», «Трансамерика корпорейшн», «Нэйшнл Кинни корпорейшн» и другими. Большой бизнес, разумеется, контролировал киноиндустрию и в 30-е годы. Но если тогда тресты Моргана и Рокфеллера, стоявшие за «большой восьмеркой» ведущих студий, осуществляли свой контроль «на расстоянии» — опосредованно, через финансовые каналы, то теперь кинокомпании непосредственно входят в состав многоотраслевых капиталистических конгломератов, где занимают скромное, отнюдь не главное место.

Раньше студиями руководили хоть и коммерсанты, но все же коммерсанты именно от кинематографа, специализировавшиеся по производству и продаже такого уникального товара, как фильмы. Их место сегодня заняли дельцы, которые подходят к кино так же, как, скажем, к добыче нефти или торговле запасными частями для автомобилей.

Отношение к кино «новых господ» Голливуда определяется тем, что главные доходы им приносят отнюдь не фильмы, а страховое дело и авиалинии, цинковые рудники и гостиницы, сахарные плантации и казино в Лас Вегасе. В 1972 году Чарльз Блюдорн, президент «Галф и Вестерн», в интервью агентству «Рейтер» подчеркнул, что его корпорация состоит из двенадцати подразделений и успех или провал каждого из них не так уж ощутимо влияет на общее состояние дел компании. Он добавил: «Мы очень благодарны «Парамаунту» за «Историю любви» и «Крестного отца», но на нынешнем этапе мы жизнеспособны и без них».

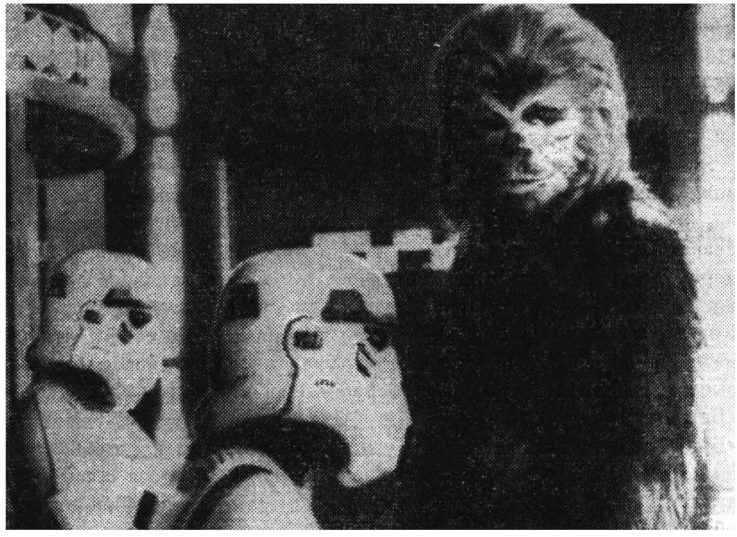
Откровенное делячество нового руководства Голливуда привело к резкому сокращению производства. Десять лет назад на американские экраны вышло 462 фильма, год назад — 224 [1], причем сюда входят и иностранные и старые картины. При этом кинематограф США отнюдь не оскудел талантами, а зрительский интерес к кино, некогда угасший под натиском телевидения, именно в 70-е годы оживился и стал более осмысленным.

Гарт Джоуэтт, автор объемного труда «Фильм — демократическое искусство», вышедшего при содействии Американского института кино, свидетельствует в своей книге:

«Ученые, критики и обычные «киноманы» начинают все больше и больше осознавать важность фильма как неотъемлемой части американского общественного развития в XX веке... Да, кино всегда было бизнесом, но в то же время и развлечением для миллионов американцев... Кино также — зеркало, отражающее общество, которое его породило; и хотя оно не всегда дает нам точную историческую картину своего времени, при тщательном анализе оно может рассказать нам о многом. Может быть, за свою длинную историю амери-

[1] «The Film Daily Yearbook», 1968, p. 106, and «Daily Variety», January, 17, 1977.

«Звездные войны», режиссер Джордж Лукас



канский кинематограф недостаточно часто взбирался на вершины настоящего искусства, но для многих жителей США фильмы — все-таки единственная встреча с искусством. Американским кино управляет коммерциализм, и функционирует оно прежде всего как индустрия, но оно также глубоко влияет на общество, в этом смысле настоящее «демократическое искусство» — искусство народа. Трудно было бы представить себе американский пейзаж без кинематографа» [2].

Но то, как выглядит сегодня американский кинематографический ландшафт, определяют, к сожалению, не те, кто осознает воспитательную, просветительную, эстетическую роль «демократического искусства». Его определяют деньги. А большой бизнес уже перестал и маскироваться под мецената. Высокие слова об общественной функции кино исчезли из его лексикона, он говорит лишь на языке максимальной прибыли.

Новый Голливуд пытается приучить массовую аудиторию к мысли, что ее внимания прежде всего заслуживают грандиозные кинозрелища, на которые затрачены астрономические суммы.

Технически они сделаны виртуозно. Интеллектуально — рассчитаны скорее на подростка, чем на взрослого зрителя. От искусства весьма далеки, ибо повторяют несколько одинаковых, стандартных моделей, в каждой следующей вариации стремясь лишь к тому, чтобы нанести сознанию зрителей все более ощутимый притупляющий удар.

«Сейчас кино превратилось в цирковой балаган, где показывают бородатую женщину, человека с девятью ногами и прочее в этом роде. Главное — ощущения, которые вонзаются в публику, словно длинные острые шипы, а в промежутках между ними зритель выходит из зала купить кукурузных хлопьев или просто сидит, как деревенский дурачок... Кино стало большой игрой, и только акулы и экзорсисты способны удержать игроков за карточным столом» [3].

В интервью английскому журналу «Сайт энд Саунд», сетуя на утрату американским кино живой мысли, остроумия, человеческих

[2] Garth Jowett. Film — the Democratic Art. Boston — Toronto, 1976, p. 456—457.

[3] «Sight and Sound», Winter, 1976/77, p. 99.

чувств, эти горькие слова произнес Билли Уайлдер, ветеран голливудской режиссуры, постановщик «Потерянного уик-энда» и «Сансет бульвара», «Свидетеля обвинения» и «Квартиры» — сам плоть от плоти Голливуда, где он проработал больше сорока лет.

Это тревожный симптом. Но еще более тревожно то, что в самооценке Уильяма Фридкина, постановщика пресловутого фильма «Изгоняющий дьявола», молодого и далеко не бездарного режиссера, звучит не горечь, а... гордость. Рецензент журнала «Синеаст» Рут Мак-Кормик предпослала своей статье об «Изгоняющем дьявола» в качестве эпиграфа такое высказывание Фридкина: «Если работаешь на «Братьев Уорнер», или «Братьев Метро», или «Братьев Парамаунт», на кого угодно, словом, на всех этих парней, которые выкладывают кучу денег и надеются получить свои капиталы обратно, и работаешь на зрителя, который стоит в очереди за свои три доллара, три пятьдесят по субботам, так вот, я никогда не слышал, чтобы кто-то сказал: «Черт побери, пошли на эту картину, потому что в ней замечательные философские мысли», или — «Сходи на эту картину, потому что она действительно интересная». Люди ходят в кино, потому что хотят, чтобы им ударили по внутренностям... Меня не интересуют интересные фильмы. Меня интересуют реакции на уровне живота. Меня интересует, как зажать публику у себя в руке. Для этого они сюда и пришли. Когда во время моего фильма людей выносят на носилках, я говорю: они получили то, за что платили. Правда! Понимаете, дай публике то, чего она заслуживает. Они пришли, чтобы их шокировали и напугали» [4].

Даже если в этой жутковатой речи есть доля намеренного эпатажа, бравады опьяненного успехом модного режиссера, она все равно по сути выражает подлинное кредо кинобизнеса, его холодный цинизм и полное презрение как к публике, так и к настоящему киноискусству.

Стивен Спилберг, давший такой четкий образец «компьютеризованного», рассчитанного с ледяной точностью фильма, как «Челюсти», открыто говорит о методах создания подобных картин: «Мы только вводим факты, сведения и прошлые успехи в компьютер. И компьютер отвечает, каким должен быть идеальный коммерческий фильм. Это на самом деле имеет место сегодня — эта отчетливая линия корпораций, подкрепленная высоким техническим уровнем» [5]. Двадцативосьмилетний режиссер, конечно, выражается метафорически — создание фильма пока еще не доверено компьютерам — и имеет в виду подавление стандартом живого, личностного художнического начала. Но свои надежды на сохранение такого начала в кино он связывает не с кинобизнесом. «Развитие искусства обеспечат не руководители студий. Это будут отдельные кинематографисты, которые время от времени будут прорываться с тем или иным новаторским американским фильмом». Что же касается реального положения таких новаторов — тут Спилбергу приходится ограничиваться лишь благими пожеланиями: «Такому фильму, как «Челюсти—2», продолжению «Челюстей», еще до выхода можно было бы гарантировать сборы не меньше чем в 30 миллионов. Я думаю, что было бы правильно, если бы из этих денежных излишков от проката таких продолжений и «римэйков» (повторений старых сюжетов. — *М. Ш.*) был образован подвижный фонд для более скромных, «личных» фильмов, которые труднее делать. Таких «иностранных» фильмов, которые сегодня в Америке делают, кажется, только Роберт Олтман или Мартин Скорсезе». Сам Спилберг ответил на вопрос интервьюера, что мечтает сделать такой «личный» фильм, но... фонда помощи киноискусству не существует, и доходы от проката идут на все новые и новые зрелища, которые, как признал Спилберг, создаются «не столько для зрителя, сколько для того, кто их показывает», то есть навязываются публике чисто коммерческими интересами. И в то время, как Спилберг давал свое интервью журналу лос-анджелесского кинофестиваля, он уже начал съемки «Близких встреч третьего рода» — постановочного боя-

---

[4] «Cinéaste», vol. VI, 1974, N 3, p. 19

[5] Здесь и далее — «The Filmex Flash», Los Angeles, September, 1976, N 3, p. 6

вика на «космическую» тему, которая, видимо, станет на какое-то время очередной модой, сменив уже исчерпавшую себя тему катастроф.

Называя фильмы Олтмана и Скорсезе «иностранными», Спилберг имел в виду, разумеется, не их содержание. Глубоко национальные, американские режиссеры Олтман и Скорсезе принадлежат к тому направлению в кино США, куда, кроме них, следует причислить в первую очередь Джона Кассаветиса, Роберта Рэфелсона, Пола Мазурски, куда внесли свой вклад Френсис Форд Коппола и Питер Богданович. Это направление ищет вдохновения в жизни современной Америки, исследует ее, открывает для экрана ее новые грани и говорит о ней всерьез, не скрывая своей озабоченности острыми проблемами общественного бытия. «Иностранные», «чужие» их фильмы лишь для Голливуда, ибо отвергают его стандарты; в кино их авторов привлекает не пышная зрелищность, а фактура жизни и тонкая разработка человеческих характеров, в актерах — будь то «звезды» или новички — не кассовая стоимость, а актерская индивидуальность. Своим неприятием традиционных «крепких» сюжетных моделей они действительно напоминают лучшие европейские фильмы. В современной Америке такие фильмы в самом деле «труднее делать» не только потому, что идти неоткрытыми путями в искусстве вообще трудно, но и потому, что им приходится преодолевать скрытое сопротивление кинематографического «истэблишмента». Голливуд исподволь, но упорно внушает зрителю, что «настоящее кино» — это его оглушающие сознание зрелища-гиганты, и подрывает доверие к «скромному», «личному», «низкобюджетному» фильму.

То, что наступление Голливуда начинает все острее осознаваться как опасность для будущего американского киноискусства, свидетельствует, в частности, та неожиданная атака, с которой в 1974 году на киноиндустрию обрушился не кто иной, как Полина Кэйл — маститый, влиятельнейший критик, яростная защитница и верный апологет Голливуда, пишущая о кино уже почти три десятилетия.

Оговорившись, что «американское кино, вероятно (?!), продолжает быть лучшим в мире», Кэйл обвинила крупные студии в том, что, сосредоточивая усилия лишь на «боевиках», они подавляют творческий дух кинематографистов и оттесняют в сторону пусть более скромные, но важные картины.

«Родилась звезда», режиссер Фрэнк Пирсон

«Вкусы и этика бизнесменов» торжествуют в кино США и передаются публике, у которой ныне отнята традиционная возможность искать в кино отражения своих иллюзий. «Для фильма, как бы хорош он ни был, если он не является большим, искусственно созданным событием, становится все труднее найти зрителя... публика больше не открывает сама для себя фильмов... Если реклама не вызывает непре-

одолимого желания приобщиться к некоему событию, люди просто не идут в кинотеатр»[6].

Для того, чтобы «покончить со всей жульнической системой голливудской бухгалтерии, с ее раздутыми бюджетами и процентными уловками», Кэйл призывает режиссеров и актеров самим взяться за финансирование, прокат и рекламу своих фильмов. «Если бы режиссеры, — пишет она, — начали говорить друг с другом, они осознали бы, что все находятся в одной и той же, быстро тонущей лодке. Это дало бы им шанс протянуть руку новому зрителю и попытаться найти с ним контакт... Художники должны вырваться из собственного образа мыслей — привычного страха и упования на «звезд»; уничтожающая их система может уничтожать их только до тех пор, пока они в нее верят и хотят добиться успеха внутри нее — только пока они зависят от нее психологически»[7].

Излишне всерьез спорить с наивным и странным в устах опытнейшего кинокритика представлением о том, будто для того, чтобы вытеснить крупный капитал из кинематографа, художникам достаточно осознать свое подчинение денежному мешку. В практической же стороне предложения Кэйл нет ничего нового — по сути, она зовет творческих работников к тому, чтобы они своими силами попытались развернуть так называемое «независимое» производство. Но «независимое» продюсерство существует в кино США испокон века, и сегодня, на фоне сокращения выпуска картин крупными компаниями, оно действует довольно активно — отдельные мелкие продюсеры в совокупности дают уже больше половины всей кинопродукции. Считается, что «независимые» обладают большей творческой свободой, возможностями экспериментирования. Действительно, некоторым представителям этого пестрого, неоднородного, постоянно обновляющегося конгломерата удавалось иногда прорвать идейный фронт киномонополий. Достаточно вспомнить, как занесенные маккартистами в «черные списки» Уилсон, Биберман и продюсер Джерико создали в 1953 году «Соль земли» — редчайший для США пример по-настоящему правдивого фильма о борьбе рабочего класса, или обратиться к многолетней деятельности Стэнли Креймера, на счету независимой фирмы которого целый ряд социально значительных, прогрессивных картин. Но эти исключения лишь подтверждают общее правило. Если созданный «независимыми» фильм «неугоден», ему трудно будет пробиться на экраны. Так было с «Солью земли», авторы которой были вынуждены подать в суд на крупные студии и на Ассоциацию американского кино (МПАА) за преднамеренный бойкот их картины, которая имела широкий прокат за границей, но так и не получила его у себя в стране. Это же продолжается и сегодня, ибо главные кинокомпании сохраняют за собой роль дистрибьюторов (прокатчиков) — связующего звена между производством и кинотеатрами. Если «независимый» продюсер хочет, чтобы у него хватило средств довести свой фильм до конца и, главное, обеспечить ему выход к зрителю, он заключает контракт с крупной компанией, получает от нее деньги на производство и некоторую гарантию проката. Но гарантия эта далеко не стопроцентна.

«Независимый фильм, который студия обязалась прокатывать по контракту, может не понравиться ей или показаться непонятным, и тогда он встретит равнодушное отношение или вовсе останется на полке под тем предлогом, что в нем не заинтересованы кинотеатры. После того, как прокатная студия решила, что фильм принес ей достаточные сборы, его могут изъять из проката, чтобы дать дорогу новой продукции, хотя возможности его далеко не исчерпаны»[8], — пишет современный американский автор.

Итак, финансовая власть, а следовательно, рычаги влияния на «независимых» продюсеров остаются в руках крупных компаний, а проект Полины Кэйл о переходе этой власти к художникам остается утопией. Но какой крайней остроты должно было достичь противоречие между интересами кинобизнеса и киноискусст-

[6] «New Yorker», August 5, 1974, p. 44
[7] Ibid, p. 57—58.

[8] Robert Sklar. Movie-Made America. N. Y., 1975, p 290

«Кэрри», режиссер Брайн Де Пальма

ва в США, чтобы сегодня даже такой «патриот Голливуда», как Кэйл, осознала его неразрешимость!

●

Голливуд всегда руководствовался правилом: «Что сработало однажды, сработает и в другой раз». И в пестрой, многослойной панораме двухсот американских фильмов, предложенных зрителю в прошлом году, по-прежнему немалое место занимают вариации старых моделей, традиционных коммерческих жанров — мюзикла и детектива, комедии и фильма ужасов, — а то и просто повторения старых сюжетов.

Львиная доля сборов досталась очередному кинозрелищу — «Звездным войнам» молодого режиссера Джорджа Лукаса, который в 1971 году дебютировал мрачной фантастической антиутопией «THX 1138», перекликавшейся с «Метрополисом» Ланга и «Альфавилем» Годара. «Звездные войны» — тоже фантастика, но корни у нее иные.

Как сообщает вступительная надпись, действие фильма происходит «в одной из отдаленнейших галактик, многие миллионы лет назад» — то есть нигде и никогда, в области чистого вымысла. Но мир, сконструированный на экране, вовсе не так уж стар и не так далек от американского зрителя, ибо составлен из элементов того популярного явления «массовой культуры», которое процветает вот уже восемь десятилетий, впервые появившись в 1892 году на страницах сан-францискской газеты — из элементов комикса. Другое дело, что у самого комикса — этих немудреных историй в картинках, раскадрованных словно в кино и повествующих о волшебных приключениях непобедимых героев, есть еще более древний предшественник: народная сказка. Получив новую жизнь на газетной полосе, она утратила многое: свою поэтическую первозданность и свежесть, прелесть наивности, которая стала выглядеть примитивом, зато обрела массового читателя и современный антураж. Принцы, одолевавшие драконов, и Джеки — победители великанов превратились в суперменов — Флэша Гордона, Капитана Америку; лазеры, радары и звездолеты сменили меч-кладенец, волшебное зеркало и ковер-самолет; злые волшебники обрели обличье коварных ученых, а воинственные короли стали тиранами в межпланетном масштабе. Комикс впитал в себя и чисто американские современные жанры — вестерн, гангстерские истории. Юрий Ханютин в книге «Реальность фантастического мира» так определял его структурные особенности: «Стремительность и немотивированность действия, поэпизодное строение — в каждом мини-сюжете герой должен был

столкнуться со своим противником и победить его, с тем чтобы начать новую схватку в следующем эпизоде. Приключения, перестрелки, кулачные удары, прыжки из одной ракеты в другую, схватка за револьвер — все как в вестерне или гангстерском фильме, только совсем без попыток схватить реальную фактуру жизни» [9].

Там, где современный комикс утрачивает связи с фольклором и сближается с буржуазной приключенческой литературой, он обычно приобретает идейную окраску реакционного толка. Когда его сверхгерои «осовременивают-ся» настолько, что вместо борьбы за справедливость начинают вести борьбу за успех, а нравственные принципы подменяют культом силы — тогда, как пишет Ханютин, «хладнокровная жестокость, презрение к врагам именно как к представителям чуждой расы, стремление к победе любыми способами и любой ценой, если и не всегда делают их откровенными фашистами, то воспитывают в их зрителе и поклоннике, обычно среди молодежи, ту жизненную позицию, от которой до фашизма один шаг» [10].

Супермен Флэш Гордон, созданный художником Алексом Рэймондом, был перенесен на голливудский экран еще в 30-е годы. Так что «Звездные войны» можно рассматривать если и не как прямой «римэйк» (повтор) фильмов-комиксов сорокалетней давности, то во всяком случае как попытку реанимации жанра.

Новый преемник Флэша Гордона Люк Небоход (его играет девятнадцатилетний дебютант Марк Хэмилл), как и положено герою комикса, безупречный англосакс с волевым, жестко очерченным лицом. Его окружает положенный набор персонажей — прекрасная принцесса в светлых одеждах; старый мудрец Оби-Уан-Кеноби (с изумлением узнаешь в этой роли Алека Гиннеса); элегантный позолоченный робот Си Трипио, переводчик с межпланетных языков; пилот собственного звездолета, космический контрабандист Хэн Соло, как две капли воды смахивающий на экранного ковбоя, и верный слуга Хэна, человек-обезьяна Чубакка.

И, разумеется, в фильме мелькают разнообразные причудливые существа, очень дальних предков которых можно обнаружить на полотнах Босха и в сюрреалистических фантазиях, — население многочисленных планет этой галактики. Пожалуй, тут художники фильма проявили больше всего изобретательности.

Сюжет типичен для комикса и примитивен до крайности. Злой диктатор галактики Большой Мофф Таркин (его играет известный актер фильмов ужасов Питер Кушинг), облаченный, естественно, во все черное, летает по своим владениям на гигантской космической станции «Звезда Смерти». В глубинах станции скрыто таинственное всеразрушающее оружие, источник силы тирана. В плен к Моффу попадает принцесса Лейа Органа, которая отважилась поднять у себя на планете восстание против злодея. Влюбленный в принцессу Люк Небоход со своей командой летит выручать пленницу. Все заканчивается, после бесчисленных погонь, драк, дуэли на лазерных мечах, яростным боем в космосе между повстанцами во главе с Люком и звездолетным воинством Таркина. Исход битвы уже не требует пояснений.

Словом, как пишет рецензент «Юманите» Франсуа Морен, «научная фантастика здесь просто обертка, прикрывающая товар, большинство элементов которого принадлежит прошлому и даже настоящему старого голливудского кино» [11].

Добавим, что некоторые из этих элементов имеют определенный политический привкус. Защитник демократии и борец с тиранией Люк Небоход, несмотря на свое галактическое происхождение, явно несет на себе этикетку «Сделано в США». Длиннейший космический бой происходит на мчащихся с головокружительной скоростью, надрывно воющих маленьких звездолетах, подозрительно напоминающих современные истребители. Так что, кроме «чистого развлечения», «Звездные войны» предлагают молодому зрителю еще и такой

[9] Ю. Ханютин. Реальность фантастического мира. М., 1977, стр. 77.
[10] Там же, стр. 80.
[11] «Humanité», 22 Octobre, 1977, p. 8.

«Марафонец», режиссер Джон Шлезингер

товар, как упоение военной игрой, окрашенное сильным милитаристским душком.

Американские рецензенты обращают внимание и на то, что фильм отдает изрядную дань мистицизму, тем самым решительно порывая с традициями научной фантастики. Его герои побеждают зло, опираясь не на силу разума и нравственности и даже не на чудеса техники, а благодаря некой... непостижимой «Жизненной Силе», внутреннему инстинкту, которой наделяет Люка Небохода старый мудрец Оби-Уан-Кеноби. «Эта Сила — вариация бергсоновского élan vital и «коллективного бессознательного» Юнга, — пишет Артур Любоу в журнале «Филм коммент». — ... «Звездные войны»— гимн мистицизму и атака на современную науку» [12]. Американский критик не считает фильм профашистским, но указывает, что его философские источники те же, откуда было немало почерпнуто нацистской идеологией.

Чисто и ловко сделанная технически, изобилующая трюками (впрочем, не слишком оригинальными по сравнению, скажем, с «Космической Одиссеей» Кубрика), картина эта, и без поднятой вокруг нее рекламной шумихи, быть может, и нашла бы своего зрителя, но никогда не стала бы событием кинематографа, в которое она превращена сегодня. В дни премьерного, ограниченного показа ее прошлым летом в больших городах очереди к кассам тянулись на целые кварталы, она была выдвинута на премию «Оскар» по десяти категориям.

«Звездными войнами» Голливуд продолжает свою массированную атаку на аудиторию.

Расчет на повторение того, что срабатывало в 30-е годы, руководил и крупнейшим итальянским продюсером Де Лаурентисом, объединившим свои усилия с Голливудом. Для «римэйка» был выбран сенсационный боевик 1933 года «Кинг-Конг» — история фантастических приключений гигантской обезьяны, привезенной из диких джунглей в сегодняшнюю Америку. Постановку поручили Джону Гиллермину, режиссеру фильма-катастрофы «Ад в поднебесье». Однако цвет, широкий экран, современные интерьеры и костюмы по сути дела вносят мало новизны в фильм, сделанный по образцу сорокалетней давности. Сегодня похождения неуклюжего экранного чудовища — доставленный в Нью-Йорк для по-

[12] «Film Comment», July — August, 1977, p. 21.

каза за деньги Кинг-Конг вырывается на свободу, в ярости сталкивает с рельсов поезда и гибнет, расстрелянный из самолета — вызывают у зрителя не ужас, а снисходительную улыбку и даже сострадание к монстру, ставшему жертвой «цивилизации».

Мюзикл «Родилась звезда» тоже повторяет — и по названию и по сюжету — мелодраму, появлявшуюся в кино США уже дважды, в 1937 и в 1954 годах. Это повесть о том, как безвестная, но талантливая девушка выходит замуж за знаменитого актера, с его помощью поднимается до положения «звезды», но платит за успех горькой ценой: по мере того как ее слава растет, популярность мужа падает, он деградирует, спивается и, наконец, не желая быть обузой для любимой женщины, добровольно уходит из жизни. Новый вариант осовременен лишь в смысле антуража — сегодняшнему дню в нем принадлежат костюмы и прически, вертолеты, мотоциклы и спортивные машины, его герои, эстрадные певцы, исполняют «поп-музыку», а безвольный супруг, кроме спиртного, употребляет и кокаин, который становится ныне модным наркотиком. Сюжет развивается вяло и служит, по сути, лишь связкой для множества музыкальных номеров. «Родилась звезда» фактически не что иное, как сольное шоу, эстрадный концерт знаменитой актрисы и певицы Барбры Стрейзанд, исполняющей главную роль — именно это вкупе с широкой рекламой и обеспечило фильму кассовый успех.

После скандального триумфа фильма ужасов «Изгоняющий дьявола» Голливуд с новой энергией взялся за эксплуатацию этого доходного жанра. Примечательна эволюция, которую претерпел фильм ужасов в последние полтора десятилетия. Прежде в нем явственно просматривались традиции готического «черного романа», нередки бывали и набеги на литературную классику, откуда, впрочем, отбирался лишь поверхностный, фабульный слой. Зрителя было принято пугать чем-то чужим и далеким: трансильванскими вампирами, чудовищем Франкенштейна, явившимся на свет в Швейцарии полтора века назад, ожившими египетскими мумиями, призраками, водившимися во французской опере и уединенных английских замках. В 1960 году «мэтр» триллера Хичкок перенес действие фильма ужасов «Психо» в современную Америку и придал таинственному убийце облик обычного молодого американца, владельца скромного мотеля. Так был испробован новый эффект воздействия на психологию зрителя — нагнетание страха при помощи контраста между знакомой и мирной будничностью и притаившимся за ней злом. Сегодня этот прием взят на вооружение. Время действия в фильмах ужасов — наши дни, атмосфера их предельно достоверна и невольно вынуждает зрителя проецировать их фантастические сюжеты на собственную жизнь.

Конечно, несмотря на внешнее правдоподобие, жанр этот мало кем принимается всерьез, как реальные жизненные истории. (Хотя следует оговориться, что «Изгоняющий дьявола» способствовал возрождению средневековых суеверий, вызвал у некоторых зрителей страх, что в них, как в юную героиню картины, может вселиться дьявол, и подорвал доверие к научному объяснению нервных болезней.) Фильмы ужасов — «страшные сказки» буржуазной «массовой культуры», эксплуатирующие интерес к таинственному и загадочному. Интерес этот понятен психологически, в нем сказывается человеческая пытливость и любознательность, и серьезное искусство всегда использовало фантастику для удовлетворения этой жажды познания. Но фантастика фильма ужасов особая.

Жанр этот далеко не безобиден в идеологическом плане. И дело даже не только в том, что публику приучают «развлекаться» созерцанием сцен насилия, от фильма к фильму принимающего все более изощренные и жестокие формы. Дело во вполне определенном и довольно однообразном круге откровенно реакционных идей, его питающем.

Одна из них почерпнута из вульгаризированного, сведенного до расхожего обывательского уровня фрейдизма и гласит: зло неистребимо, ибо заложено в самой природе человека. Может быть, фильмы, внушающие зрителю эту мысль, самая опасная разновидность этого жанра — они пугают людей не призраками и

сатанинскими кознями, а другими людьми. Теми, кто их окружает.

Хичкоковский преступник, страдающий непомерным «эдиповым комплексом», был, по крайней мере, исключением из правила, безумцем. В новом, широко разрекламированном образчике фильма ужасов — «Кэрри» режиссера Де Пальма — группа самых обычных, нормальных школьников злобно травит свою соученицу Кэрри, несчастную, забитую девочку, и без того страдающую от тирании полусумасшедшей матери, религиозной фанатички. Кэрри ненавидят за то, что она некрасивая, отсталая, не такая, как все. Эта ситуация, будь она истолкована и исследована реалистически, могла бы пролить свет на особенности социальной психологии американских подростков из «благополучных» семей, дать пищу отнюдь не поверхностным размышлениям о сегодняшней молодежи США. Но злоба и агрессивность детей изображена в фильме как данность, как нечто необъяснимое, присущее им от природы. А с мистическим злом и бороться можно только мистическими же силами. Такой силой, оказывается, наделена Кэрри. Она обладает даром телекинеза — передвижения предметов силой взгляда. И вот, когда на школьном вечере ее подвергают особенно жестокому унижению — заливают с головы до ног ведром свиной крови (!), — от взгляда потрясенной девочки рушатся стены, вспыхивает электропроводка, и все — учителя и ученики, виновные и невинные — гибнут в пламени. Но этого мало: чудом уцелевшую Кэрри дома поджидает мать с ножом в руке. Считая, что дочь должна кровью смыть свой великий грех — уход на школьный бал, — мать наносит ей смертельный удар. Перед смертью Кэрри успевает взглядом сорвать с места все ножи, какие есть в доме, и они вонзаются в тело матери; все завершается еще одним грандиозным пожаром... Нужно, впрочем, отдать должное американскому зрителю. Несмотря на то, что на него была развернута рекламная атака — к выходу фильма портреты исполнительницы роли Кэрри, прекрасной, кстати сказать, актрисы Сисси Спасек, появились даже на обложках популярнейших журналов «Ньюсуик» и «Тайм», — кинотеатры почти пустовали.

Детективную комедию «Серебряный экспресс» снял режиссер Артур Хиллер, снискавший в свое время громкую известность постановкой мелодрамы «История любви» и мюзикла «Человек из Ламанчи». Увы, новый фильм Хиллера не блещет ни оригинальностью, ни изобретательностью. Действие его происходит в поезде Лос-Анджелес — Чикаго. Ситуация обыграна до этого миллион раз: герой-простак (его играет «звезда» комедии Джин Уайлдер) случайно попадает в центр криминальной интриги. Шайка зловещих до неправдоподобия преступников убивает профессора истории, чтобы похитить у него не что иное, как... подлинные письма Рембрандта! Затем злодеи расправляются с агентом ФБР, но оказываются бессильны против наивного храбреца, хотя и сбрасывают его трижды с поезда. От этой банальной поделки остается в памяти лишь комический эпизод с мелким воришкой, блестяще сыгранным знаменитым негритянским актером Ричардом Прайором, да финальный «аттракцион», ради которого, вероятно, и снимался фильм. Перед самым прибытием в Чикаго поезд сходит с рельсов и в облаках пыли, в грохоте рушащихся стен врывается прямо в здание вокзала, сметая все на своем пути и разгоняя перепуганную толпу.

«Серебряный экспресс», может быть, и не заслуживал бы упоминания, если бы одновременно с ним не появился «Марафонец», фильм другого известного режиссера, Джона Шлезингера. В 1969 году Шлезингер поставил горький, резко критический по отношению к американскому образу жизни фильм «Полуночный ковбой», где одну из лучших своих ролей — бездомного калеки с нью-йоркского «дна» — сыграл начинавший тогда подыматься к славе Дастин Хоффман. Он же снялся и в новой картине Шлезингера, но дистанция между обоими фильмами огромна, они просто несопоставимы. И дело не в том, что «Полуночный ковбой» тяготел к реалистической драме, а «Марафонец» — фильм приключенческий. «Марафонец» претендует на некоторую политическую актуальность. Поскольку в США

сегодня резко и болезненно обострились вызванные общим политическим кризисом и подхлестнутые уотергейтским скандалом воспоминания об эпохе маккартизма — известный драматург Лилиан Хеллман назвала свою недавно вышедшую книгу об этой эпохе «Времена негодяев», — фильм, чтобы вызвать симпатии к главному герою, вскользь упоминает о том, что его отец подвергся тогда преследованиям, доведшим его до самоубийства. А центральный «отрицательный» персонаж, Зел, которого играет Лоуренс Оливье, сделан бывшим нацистским врачом-убийцей.

Но ни маккартизм, ни фашизм не подвергаются в фильме сколько-нибудь серьезному осуждению, и сама их суть остается скрытой от зрителя. В «Марафонце» политический колорит играет ту же роль, что письма Рембрандта в «Серебряном экспрессе». Там «массовая культура» тщилась придать себе респектабельность при помощи великого имени, представляющего культуру истинную. Здесь ординарный триллер оправдывает свое существование тем, что маскируется под антифашизм.

Сюжеты обоих фильмов одинаковы до смешного, словно вышли из-под одного штамповочного пресса. Невинный простак, студент, тренирующийся на нью-йоркских набережных в беге (отсюда и название «Марафонец»), случайно знакомится с очаровательной девушкой и попадает в центр криминальной интриги. В «Серебряном экспрессе» девушка оказывалась подручной преступников. В «Марафонце» девушка оказывается членом шайки Зела. Шайка эта охотится за бриллиантами — переодетый старухой Зел специально проник в США из Латинской Америки, чтобы выручить свои сокровища, награбленные у узников концлагерей, из нью-йоркского банка. И здесь злодеи убивают агента ЦРУ (он к тому же и брат «марафонца»), а самого героя пытают при помощи зубоврачебных инструментов. Но так же, как в «Серебряном экспрессе», он не только чудом избегает смерти, но и сам под занавес расправляется с Зелом.

Но если в соответствии с жанром злоключения одинокого храбреца из «Серебряного экспресса» имеют комедийный оттенок, то главное в «Марафонце» — нагромождение убийств и пыток, драк и погонь, из которых складывается не слишком внятная, запутанная интрига и в которые уходит вся режиссерская изобретательность. В фильме сталкиваются не две жизненные и политические позиции, не противоположные убеждения, а просто две соперничающие силы, и не смысл их борьбы, а ее перипетии составляют подлинное содержание картины. Сюжет здесь — лишь предлог для живописания того, как персонажам — одному за другим — перерезают горло, ломают шейные позвонки (это делает агент ЦРУ), как их пытаются взорвать бомбой, подложенной в детскую коляску, жестоко избивают в парке, вонзают нож в живот, душат, пытают и всаживают в них пули. Всего в фильме таким образом избавляются от двенадцати персонажей. И эта бесконечная цепь свирепых «минисюжетов», как в комиксе, и сам набор действующих лиц — агентов и контрагентов, таинственных связных, зловещих наемных убийц, коварных соблазнительниц — в конце концов начинают производить впечатление чуть ли не самопародии.

Условности этого жанра в принципе могут быть использованы для раскрытия острых, социально значимых тем, и в американском кино есть тому пример — «Три дня кондора» Поллака, «Принцип домино» Креймера, где сюжет основан не на погоне за бриллиантами, а на перипетиях преступной деятельности ЦРУ и на механизме политического убийства. К сожалению, Шлезингер оставил за своим триллером лишь самую его элементарную функцию — доставлять зрителям те самые острые ощущения (триллз), по которым жанр и получил свое название.

●

Но как бы ни стремился Голливуд к тому, чтобы держать зрителя на скудном духовном рационе «чистого развлечения», зрелищ и острых ощущений, его эскейпистская, герметически отгороженная от реальности продукция составляет лишь часть общей картины американского кино.

Экономический и идейно-политический кризис буржуазного общества, резко сказавшийся и на Соединенных Штатах, обнажил жгучие проблемы социального и нравственного характера, которые так или иначе затрагивают каждого американца и стали достоянием общественного сознания всей страны. Кинематограф, который обращается к современной жизни Америки — о чем бы и о ком бы он ни рассказывал, — неизбежно наталкивается на эти проблемы и вынужден давать им свое истолкование и оценку.

Странный сюжет показала в вечернем выпуске новостей 10 февраля 1977 года телекомпания Си-Би-Эс. Он назывался «Трехдневная пытка Холла окончена». Предыстория его такова. За три дня до этого человек средних лет явился в контору фирмы, выдающей денежные ссуды. В руках у него было ружье и моток проволоки. Накануне ему нужно было возвратить фирме свой долг. Он попросил отсрочку, ему отказали. Теперь он подошел к служащему компании Холлу, прикрутил ему проволокой дуло ружья к шее, чтобы не соскальзывало, и увел заложника к себе домой. Телевидение приехало к развязке, когда похититель, по счастью, почел за лучшее сдаться и открыл двери квартиры. Перед зрителями предстали Холл, рослый блондин с мертвым от пережитого ужаса лицом, и небритый мрачный должник все еще с ружьем в руках. Обоих плотно окружала толпа — любопытные, полиция, репортеры. Полицейские были сдержанны — выстрел еще мог прозвучать в любую секунду. Похититель бессвязно излагал свою невеселую историю, и телевидение чуть не на каждом третьем слове выключало звук — рассказчик нещадно бранился. Затем Холла увезли на носилках в больницу, а несостоявшегося убийцу забрали в полицейский участок.

Странной в этой истории, мелькнувшей в потоке сенсаций и назавтра позабытой, кажется отчаянная бессмысленность поступка. Ведь не надеялся же, в самом деле, этот человек, что фирма испугается и простит ему долг? Почему на миг ему вдруг показалось, что в каком-то конторском служащем сконцентрированы все его неудачи, а может, и все зло мира? Но, возможно, он просто маньяк?

На последний вопрос можно уверенно ответить «нет». Если бы речь шла всего-навсего о безумце, то вряд ли уже не на телевизионном, а на кинематографическом экране, и отнюдь не в пустяковых фильмах, с таким упорством раз за разом повторялась бы эта ситуация: не сумасшедший и не гангстер, а вполне нормальный, дотоле законопослушный гражданин берет в руки оружие и взводит курок.

Молодой водитель такси покупает на черном рынке пистолет и устраивает в нью-йоркском притоне кровавую бойню... Тихий с виду провинциал посреди песенного фестиваля достает револьвер из футляра от скрипки и стреляет в знаменитую певицу, с которой в жизни не сказал двух слов... Респектабельная супружеская пара входит в мотель, и перед

«Таксист», режиссер Мартин Скорсезе

глазами изумленного клерка появляется наставленное на него дуло...

При всей несравнимости фильмов «Таксист», «Нэшвил», «Забавные приключения Дика и Джейн», откуда взяты эти эпизоды, — в них уловлено одно и то же: в поисках выхода из настроения отчаяния и подавленности, тревоги и разочарования люди ищут виновного.

Герои, как правило, не находят его или находят не там, где нужно. Не всегда находят его и авторы. Но знаменателен сам факт поисков, а направления, в которых они ведутся, могут многое сказать об эволюции взглядов, ценностей, идей в американском обществе.

Молодой режиссер Мартин Скорсезе впервые заставил обратить на себя внимание в 1973 году, когда вышел его фильм «Злые улицы», отмеченный темпераментным, «нервным» режиссерским почерком и остротой социальных наблюдений.

Скорсезе, выступивший в «Злых улицах» и как сценарист, рассказывал, о том, что хорошо знал: о молодежи нью-йоркского района «Маленькая Италия». Фильм словно не претендовал ни на что большее, чем дать «картинки нравов». На самом деле в нем ощущалось яростное неприятие бесчеловечных законов замкнутого мирка, где главный интерес всех и вся — нажива любой ценой, где единственное содержание жизни — мелкий бизнес, ростовщичество, жульничество, азартные игры, а сам уклад ее — питательная среда для гангстеризма. Герой «Злых улиц», наивно пытавшийся внести в эту среду хоть какую-то человечность — примирить, защитить, спасти, — в финале был «вознагражден» пулей из автомата.

И вот снова Нью-Йорк, увиденный в фильме «Таксист» глазами молодого шофера Трэвиса Бикла — во Вьетнаме Трэвис нажил хроническую бессонницу, оттого и пошел в ночные таксисты. Он медленно колесит по ночным улицам, освещенным разноцветными огнями рекламы, и перед ним, на миг выхваченные из темноты, сменяют друг друга жутковатые сценки — драки, наркоманы, грабежи, клиент, избивающий проститутку, убийца, нанимающий такси, чтобы подстеречь свою неверную жену и всадить в нее пулю, девочки-подростки, профессионально торгующие собой. Все это складывается в отталкивающий образ человеческой клоаки. Роберт Де Ниро играет Трэвиса сдержанно, скупо по внешнему рисунку. Живое, экспрессивное лицо актера выглядит здесь маловыразительным, как бы стертым. Трэвис — обычный, скорее даже ограниченный парень, не приученный размышлять, да и эмоции у него запрятаны глубоко. Но что-то постоянно мучит его, что-то в нем болезненно сопротивляется жизненному кошмару, никак не может принять окружающее за норму. Он и рад бы согласиться с поучениями старшего коллеги по прозвищу Мудрец, которому попробовал пожаловаться на смутную тоску — ведь больше Трэвису не к кому обратиться. Но после объяснений Мудреца, что надо знать свое место, радоваться, что есть работа, и принимать мир, каков он есть, Трэвису становится еще хуже.

А в городе в это время идет предвыборная кампания сенатора Палантайна, выступающего под лозунгом «Мы — это народ». И когда сенатор случайно садится в такси Трэвиса, тот пробует искать помощи у него: «Надо бы почистить этот город...». Но политику явно не до него, и, пробормотав дежурную фразу о необходимости «радикальных перемен», он исчезает. В следующий раз Трэвис увидит этого человека с холодными, равнодушными глазами лишь на экране телевизора, откуда Палантайн будет уверять зрителей, что ныне «народ действительно начинает управлять страной». Но Трэвис сам — этот народ, и он знает, что это ложь.

В душевных терзаниях Трэвиса смешано многое, точно уловленное Скорсезе и сценаристом Полом Шрэдером: острое одиночество, чувство безнадежности, отсутствие будущего, отвращение к вранью политиков и та неясная тоска по иному, достойному человека «качеству жизни», которая, по свидетельству социологов, все чаще одолевает трудовые низы Америки. Но по-американски наивному и прагматичному парню кажется, что стоит найти какого-то конкретного виновника зла, наказать его, и все изменится к лучшему. И вот, купив

«Телесеть», режиссер Сидней Люмет

на черном рынке четыре пистолета, он с упорством маньяка начинает тренироваться в своей жалкой, похожей на гроб комнатенке, готовя себя — к чему? Этого он не знает и сам.

С заряженным пистолетом он является на предвыборный митинг Палантайна — может быть, тот и есть главный враг? Но охрана не дает ему приблизиться к кандидату. И тогда он идет в гангстерский притон, где принимает клиентов сбежавшая от ненавистных родителей девочка-подросток. Трэвис давно пытался уговорить ее бросить свою страшную «свободу» и вернуться домой. Но в ответ услышал удивленное: «Ты говоришь, как коммунист», и сам удивился: «Да я их ни одного в глаза не видал...»

Первый, без предупреждения, выстрел — в живот сутенеру, и вот уже в клетушках, на лестницах, в грязных коридорах борделя разворачивается жуткая, как в бреду, кровавая бойня. Все темное, что накипело в душе усталого, озлобленного Трэвиса, выплескивается в этом диком порыве.

А затем следует, пожалуй, самое страшное в фильме: его горький и ироничный финал. Наутро Трэвис просыпается... героем. Газеты превозносят его как борца с гангстеризмом. Родители девочки, возвращенной на «стезю добродетели», присылают благодарственное письмо.

Его любимая девушка, чистая, как ангел, забывает о недавней ссоре. Неделю назад она порвала с Трэвисом, оскорбленная тем, что он пригласил ее на порнофильм — теперь, улыбаясь убийце, она говорит: «Я читала о тебе в газетах!»

Отчаяние Трэвиса не потрясло основ мира. Напротив, мир с готовностью принял его в себя, и бесплодный, одиночный бунт таксиста еще крепче связал его с окружающим кошмаром.

Драма Трэвиса Бикла, как в фокусе вобравшая в себя тревогу, недовольство и гнев, все чаще охватывающие сегодня Америку, рассмотрена в «Таксисте» пристально, в упор, ее герой выделен из толпы как бы «крупным

планом». В «Телесети», новой картине известного режиссера Сиднея Люмета (постановщика знакомых нашему зрителю «Двенадцати разгневанных мужчин»), возникает образ рассерженной Америки, словно взятый панорамой с самой общей точки.

Создатели фильма «Телесеть» прекрасно знали по своему личному опыту, что такое коммерческое телевидение — основа основ американской буржуазной «массовой культуры». И если в известном, сделанном за двадцать лет до «Телесети» ее предшественнике — фильме Шульберга и Казана «Лицо в толпе» — разоблачался карьерист и демагог, пытавшийся использовать телеэкран в целях собственного успеха, то теперь предметом едкой сатиры стала сама телесеть, ее механизм, ее потайные пружины и способы воздействия на зрителя.

В предисловии к изданному в США сценарию «Телесеть» его смысл формулируется еще шире: «Хотя сценарий... говорит о телевидении, он безоговорочно бросает «я обвиняю» газетам, журналам, кинофильмам и другим средствам массовой информации, обслуживающим среднего человека, которого часто, словно слепца, сбивают с толку тем, что преподносит ему экран или печатная страница под видом новостей» [13].

Коммерческое телевидение США — огромная, хорошо отлаженная машина, запрограммированная на единственную цель — прибыль. За минуту торговой рекламы на малом экране рекламодатели готовы платить до ста тысяч долларов при условии, что она будет вкраплена в передачу, привлекающую к телевизорам максимальное число зрителей. Эта зависимость от бизнеса, заставляющая телесеть вести атаку на зрителя с помощью самых низкопробных сенсаций, разоблачается в картине резко и бескомпромиссно.

Но чем дальше разворачивается громоздкий сюжет фильма, тем яснее обозначается еще более широкий его аспект: озабоченность авторов угрозой гибели демократии в капиталистическом мире.

Фильм начинается с того, что стареющий комментатор Говард Бил, популярность которого катастрофически падает, неожиданно приглашает зрителей полюбоваться, как в своей следующей передаче он покончит с собой прямо у них на глазах. (Эта роль стала последней для Питера Финча, которого мы помним как Нобиле по советско-итальянской картине «Красная палатка».) Разражается скандал, Била выгоняют с работы, но тут выясняется, что его обещание вновь вернуло ему интерес аудитории и шансы его программы повысились.

Итак, Била снова выпускают в эфир. Но теперь терять ему нечего. К тому же пошатнулось его душевное здоровье, и он начинает искренне верить в свою новую миссию — пророка от телевидения. Устав от той лжи, которую он сам всю жизнь преподносил своим зрителям, Говард Бил срывается с тормозов и начинает говорить то, что думает.

«Мне не надо объяснять вам, что дела плохи, — обращается он к аудитории. — Все и так знают, что они плохи. Вокруг кризис. Каждый либо уже потерял работу, либо боится ее потерять. За то, что раньше стоило пять центов, приходится платить доллар. Банки лопаются, лавочники держат револьверы под прилавком, хулиганы бесчинствуют на улицах, никто не знает, что делать, и этому не видно конца. Мы знаем, что наш воздух негоден для дыхания, мы едим негодную пищу, а по телевизору нам сообщают, что сегодня произошло пятнадцать убийств и шестьдесят три серьезных преступления, как будто так и полагается. Все мы знаем, что дела плохи. Больше того, они безумны. Все словно сошли с ума...»

Но, нарисовав эту мрачную и правдивую картину, Говард Бил не станет призывать своих слушателей к действию.

Он не побуждает их «ни к бунту, ни к протесту, ни даже к тому, чтобы вы писали своему конгрессмену, потому что я не знаю, что ему писать». Он хочет, чтобы люди сказали себе: «Я человек, черт побери. Моя жизнь имеет ценность». Но ему кажется, что для восстановления своего человеческого достоин-

[13] P. Chayefsky. Network, N. Y., 1976, p. 164.

«Забавные приключения Дика и Джейн», режиссер Тед Кочеф

ства им достаточно всего лишь... рассердиться и крикнуть об этом во весь голос.

«Если вы чувствуете то же, что я, — обращается он к соотечественникам, — распахните окна, высуньтесь и крикните изо всех сил: я чертовски зол и не собираюсь терпеть всего этого дальше!»

Шестьдесят семь станций по всей Америке транслируют эту передачу. И вот вспыхивает одно окно, за ним другое, третье, и голоса — сперва редкие и одинокие — выкрикивают эту фразу, а затем крики сливаются в общий мощный гул, усиленный раскатами далекого грома. Но этот грозный глас народа, несущийся над огромной страной, не есть ли он беспомощный глас вопиющего в пустыне?

Таксист Трэвис Бикл наверняка присоединился бы к этому хору. Но намного ли и надолго ли стало бы ему от этого легче? Ведь крики умолкнут, окна закроются, и, выпустив пар недовольства, люди вернутся к привычному кошмарному существованию...

Так, вспыхнув яркой искрой, угасает в фильме, не успев разгореться, тема протеста масс.

А Говарда Била меж тем вызывает к себе сам глава гигантского концерна, куда входит и телесеть. Бил стал опасен: он посмел раскрыть зрителям планы тайной сделки концерна с некоим арабским государством, зрители засыпали Белый дом возмущенными письмами, и сделка сорвалась. Крики из окон не пугали опытного дельца, а действия — пусть и в рамках механизма буржуазной демократии — дело другое. Для того чтобы Билу не пришло больше в голову прибегать к разоблачениям, его решают обезвредить.

Но прожженный бизнесмен Дженсен не угрожает Билу — он его покупает лестью и доверием. «Я начинал продавцом, мистер Бил,— говорит он ему. — Я продавал швейные машины и автомобили, щетки для волос и электронное оборудование. Говорят, что я могу продать что угодно. Сейчас я попробую продать кое-что вам».

И в пустом затемненном конференц-зале, возвышаясь над бесконечно длинным столом, подсвеченный сзади зловещим ореолом, словно дьявол-искуситель, пророк бизнеса продает пророку от телевидения свою чудовищную концепцию мира.

Миром правит только барыш, вещает он, это закон природы. И тут нет никакой разницы между странами и народами, спешит уверить своего собеседника босс. Нет ни Востока, ни Запада. «Есть только одна наисвятейшая система систем, один огромный и вечный, взаимо-

сплетенный, взаимодействующий, многонациональный доминион долларов! Сегодня это — атомная, субатомная и галактическая структура вещей!»

Нет места в этом мире, продолжает Дженсен, и никакой демократии — в Америке ее уже заменили гиганты ИБМ и ИТТ, Дюпон и Эксон. Умерли все (!) идеологии. Мир есть бизнес, и он обеспечит человечеству слияние «в одну огромную вселенскую акционерную компанию».

Дженсен убеждает Била, что лишь ему он может доверить пропаганду этой «истины»,— и полубезумный комментатор клюет на эту удочку. Однако на нее не клюет зритель. Люди не хотят слушать новых проповедей Била, восхваляющих монополии. Телесеть теряет аудиторию. И все же Дженсен настаивает, чтобы нужные ему «пророчества» Била шли в эфир.

И тут в дело вступает одна из руководительниц телесети, Диана Кристенсен, образ которой так же, как образ Дженсена, решен в резком гротескном ключе. Диана — не человек, это робот, движимый одним бешеным тщеславием. Актриса Фэй Данауэй получила «Оскара» за блестяще созданный характер циничной карьеристки, для которой погоня за успехом и сенсациями стала второй натурой. Даже на свидании с возлюбленным, в его объятиях Диана продолжает нескончаемый монолог о контрактах, гонорарах, рекламных уловках. Она — олицетворение телесети, ее расчетливости, бесплодия и бездушия.

Именно Диане принадлежала «удачная» идея — заключить контракт с террористической группой, чтобы она поставляла телесети снятые на пленку «сюжеты» о своих грабежах и убийствах. Когда Диана узнает, что Бил снова теряет популярность, она не колеблется ни секунды. На совещании под ее давлением принимается деловое решение: террористы получают новое, щедро оплаченное задание, а телесеть, кстати — новую сенсацию.

Во время следующей передачи Била в студии гремят выстрелы, и окровавленный комментатор падает бездыханным. Он погиб, как обещал, на глазах публики, но не от собственной руки. Его убила телесеть...

Фильм громоздок, длинен, перегружен диалогами. Разные сюжетные линии решены в разной стилистике и не сливаются в органичное целое. Почти документальные эпизоды телевизионной «кухни» соседствуют с гротеском и фантасмагорией, а на третьем плане проходит еще и линия любви пожилого продюсера к Диане, имеющая мелодраматический оттенок.

Сложное, иногда противоречивое стилевое многоголосие отражает и неровность, противоречивость идейной концепции фильма.

Губительность гнета монополий становится все очевиднее для многих мыслящих американцев. Более того, авторы фильма понимают, что владычество корпораций несет смерть демократии — это ясно выражает проповедь одержимого манией величия Дженсена. Но угроза, исходящая от них, не отождествляется в сознании авторов с капиталистической системой как таковой. Либеральная позиция обнаруживает свою мелкобуржуазную природу. И, останавливаясь перед выводами в своем осуждении монополий, ни словом не касаясь той почвы, из которой те вырастают, признавая вместе с Говардом Билом, что они не знают выхода из окружающего безумия, создатели «Телесети» выступают как те «добрые буржуа», о которых Маркс писал: «Все они говорят вам, что конкуренция, монополия и т. д. являются в принципе, т. е. если их взять как отвлеченные понятия, единственными основами жизни, но что на практике они оставляют желать многого. Все они хотят конкуренции без печальных последствий конкуренции. Все они хотят невозможного, т. е. условий буржуазной жизни без необходимых последствий этих условий... Эта ошибка происходит оттого, что для них человек-буржуа является единственной основой всякого общества, оттого, что они не представляют себе такого общественного строя, в котором человек перестал бы быть буржуа» [14].

Отсюда — изображение народа, которому ничего не остается, как изливать свое недовольство в гневном, но по сути бессильном крике.

[14] К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма. М., ОГИЗ, 1948, стр. 30.

Рецензент сан-францисской газеты «Ист Бэй Войс», которую издает социалистическая организация «Новое американское движение», считает, что в «Телесети» выражено безоговорочное отвращение к телевидению и к людям, которые его смотрят. Фильм одушевлен уверенностью, что телезрители — овцы, которыми произвольно манипулируют бионные составители программ и бизнесмены-управляющие, чьи сердца заменены кассовыми аппаратами» [15].

Отсюда и еще одна фальшивая нота, звучащая в картине. Когда Диане требуется посредник для связи с террористами, ее выбор падает на... американскую негритянку коммунистку. И что же? Та соглашается стать платным связным, чем-то вроде продюсера, между буржуазной телесетью и экстремистами.

Неужели авторы фильма не заметили, что, клеветнически объявив возможной «интеграцию» прогрессивных сил в буржуазную систему, они не только направляют острие своей сатиры по ложному, недостойному пути, но фактически солидаризируются с теми самыми идеями бизнесмена Дженсена о «смерти идеологий», которые намеревались разоблачить?

Так внутри одного и того же кинематографического произведения резкая критика антидемократизма коммерческого телевидения как орудия монополий, будучи ограничена рамками либерального мировоззрения, обнаруживает свою двойственность и непоследовательность. В результате не только ослабевает критический пафос фильма, но в нем явственно звучит пессимистический вывод о бессилии общества перед «вечным» законом чистогана.

Глубина кризиса, поразившего буржуазное общество, проявляется сегодня, как сказано в Отчете ЦК КПСС XXV съезду партии, и в том, что он «расшатывает элементарные нравственные нормы. Коррупция становится все более явной, даже в высших звеньях государственной машины. Продолжается упадок духовной культуры, растет преступность»[16].

---

[15] «The East Bay Voice», 1977, N 10, p. 14.
[16] Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., Политиздат, 1976, стр. 34—35.

«Роки», режиссер Джон Эвилдсен

Американские кинематографисты, осознающие ответственность своего искусства перед обществом, не остаются глухи к тревожным симптомам этого разрушения нравственности. Они говорят об этом по-разному, используя иногда самые, казалось бы, неожиданные формы и средства для выражения своего беспокойства. И вдруг оказывается, что даже легкая комедия, почти водевиль, способна отразить существенные стороны процесса моральной коррозии, идущего в современной Америке.

Еще до начала комедии режиссера Теда Кочефа «Забавные приключения Дика и Джейн» зритель, увидев в ее титрах имя Джейн Фонда, как бы получает гарантию, что фильм этот — не очередная пустая безделушка. Серьезная актриса, широко известная и своей активной общественной деятельностью, Джейн Фонда весьма вдумчиво относится к своему репертуару. Ее особая требовательность к нему сказалась и на этот раз.

Начать разговор о фильме следует, вероятно, с его финала. В конце на экране появляется надпись о том, что 42-летний инженер Дик Харпер назначен президентом крупной аэрокосмической компании за то, что проявил предприимчивость и ценные качества, «которые сде-

лали американскую индустрию тем, чем она сегодня является».

Ироническая двусмысленность этой оценки заслуг Дика и величия американской индустрии становится ясна из сюжета картины. Вернемся к ее началу.

Завязкой служит ситуация, знакомая сейчас тысячам американцев по их печальному опыту. Кризис все чаще выбивает почву из-под ног не только у малоимущих, но и у тех квалифицированных, высокооплачиваемых работников, которые льстили себя иллюзией стабильной принадлежности к так называемому «высшему среднему классу». Эта иллюзия зло высмеивается в картине.

Дик (Джордж Сигал) и Джейн — образцовая пара, обладатели уютного домика, машины, банковского счета. Но как раз когда к домику начинают пристраивать символ полного благополучия — плавательный бассейн, это благополучие с грохотом рушится. Дика, инженера аэрокосмической компании, внезапно увольняют.

Сперва строители выкапывают деревья и срезают газон вокруг дома. Затем выключают свет, семья живет при свечах. Вот уже Дик стоит в длинной очереди за пособием по безработице, среди бедняков, подозрительно оглядывающих его шикарный костюм. Попытка «нелегально» устроиться статистом в оперу приводит к тому, что Дик теряет и право на пособие. Папа Джейн, у которого она пытается просить денег, как на грех, оказывается поклонником Эмерсона и отвечает на ее просьбу величавым презрением к земным, сиюминутным заботам дочери.

Последнее прибежище — ростовщическая контора, где супругам, наконец, дают в долг тысячу долларов под безбожные проценты. Но тут в контору врываются грабители, очищают кассу, а Джейн волокут с собой как заложницу. Снова неудача!

И вот тут-то в Джейн, наконец, просыпаются те замечательные достоинства, которые восславлены в финальной надписи фильма и которые помогут ей и Дику вновь обрести не только зажиточность, но и респектабельность.

Когда полиция освобождает Джейн, она гордо выкладывает перед Диком две тысячи — и без всяких процентов. В суматохе она сама стащила их у бандитов.

Главное — сделать первый шаг. Законопослушная некогда пара начинает сперва робко, даже извиняясь перед своими жертвами, а затем все увереннее промышлять грабежом. Оказывается, что это не так трудно, а главное, не так уж и стыдно. Ведь в своих новых «занятиях» Дик и Джейн по сути далеко не одиноки.

Воровать деньги, конечно, безнравственно. Но нравственно ли украсть у человека право на работу? И разве не вор — ростовщик, наживающийся на чужой нужде? А уж когда Дик и Джейн очищают кассу телефонной компании, клиенты, пришедшие для оплаты огромных счетов, и вовсе встречают их аплодисментами, радуясь, что компания наказана за свой «законный» грабеж.

Кончается это грандиозным «делом». Дик и Джейн похищают несколько сот тысяч у той самой фирмы, что уволила Дика. Но и здесь дело не чисто: огромные «неподотчетные» суммы втайне предназначались дельцами для подкупа заказчиков — совсем как в недавнем скандале с фирмой «Локхид». И потому президент фирмы не смеет жаловаться в полицию. Он теряет свое место, уступая его 42-летнему инженеру Дику Харперу, оказавшемуся более ловким вором, то есть проявившему те самые ценные качества, «которые сделали американскую индустрию тем, чем она сегодня является...»

Так язвительно издевается фильм над мифом об «обществе всеобщего благоденствия», где «благоденствие» можно удержать, лишь отбросив элементарные нормы порядочности.

Но та часть американского кино, что обращена лицом к современности, не ограничивается одними лишь горечью и сарказмом. Размышляя о трудных для страны «новых временах», она ищет и некую опору для надежды. И пожалуй, именно тут с особой четкостью проявляется отличие идейных позиций кинематографистов, разное понимание ими жизни и человеческих ценностей.

В эпоху кризиса 30-х годов Голливуд, вынужденный говорить хотя бы часть правды о

жестокой действительности, старался окрашивать ее в примиренчески-утешительные тона «розового реализма». История повторяется — возрождаются, хотя и в ином качестве, и эти голливудские приемы

Бешеная рекламная шумиха вокруг фильма режиссера Эвилдсена «Роки» не должна удивлять. Не удивительно и то, что Киноакадемия США присудила ему «Оскара» как лучшему фильму года. Наблюдателя со стороны удивить может лишь одно — с какой доверчивой готовностью, даже благоговением приняла «Роки» немалая часть американских зрителей. Это ловко, не без юмора и трогательности скроенная лента, главную роль в ней играет обаятельный актер, и все же эти достоинства несоизмеримы с ее успехом. Недаром влиятельная Ассоциация критиков Лос-Анджелеса, распределяя в начале года свои премии, сделала вид, что «Роки» вообще не существует.

Все дело тут в том, как умело этот фильм использует и поворачивает в нужный момент в нужное русло то возмущение социальной несправедливостью, которое сам же и вызывает.

Его действие происходит в беднейшем районе Филадельфии. Мрачные, грязноватые улочки, жалкие забегаловки-бары, неприкаянная молодежь, топчущаяся по вечерам на углу, и — непременная деталь пейзажа — сверкающий кадиллак местного гангстера-ростовщика, жестоко обирающего бедняков. Здесь, в нищей комнатенке, загнанный на самое дно жизни, ютится герой фильма — Роки Бальбоа, «классический американский неудачник», как назвали его в одной рецензии. Этому рослому немногословному парню уже под тридцать, а зарабатывать приходится любительскими состязаниями по боксу, где его нещадно молотят за гроши, да еще малопочтенным занятием — работой на ростовщика, сбором долгов у его несчастных кредиторов. Впрочем, приятель Роки — рабочий мясного склада — считает, что Роки неплохо устроен. Сам он так надрывается и мерзнет на работе, что судьба гангстерского подручного кажется ему завидной.

Тем не менее не проникнуться сочувствием к убогому существованию Роки невозможно, ведь он явно заслуживает лучшего! Он добр по натуре и получает выговоры от гангстера за то, что, поймав очередного неплательщика, ограничится внушением вместо того, чтобы, как положено, сломать ему палец на руке. Он неглуп и остроумен, неудачи не озлобили его. Он трогательно и застенчиво влюблен в некрасивую продавщицу из зоомагазина, в которой сумел разглядеть подлинную душевную тонкость и женственность. Словом, зрителю так хочется, чтобы Роки был счастлив, хотя умом он понимает, что для этого должно произойти чудо.

И чудо происходит. Он стар, как мир, этот сюжетный поворот — этот счастливый случай, волшебно менявший — увы, только на экране — судьбу стольких голливудских Золушек. Чемпион мира по боксу собирается проводить в

«Поезд мчится к славе», режиссер Хэл Эшби

Филадельфии «матч века» в честь 200-летия США. И вот — партнер чемпиона ломает руку! Теперь выбор падает на никому не известного новичка — нашего героя. Самоуверенный чемпион ожидает легкой победы. Но Роки доказывает, что удача выпала тому, кто способен ее оправдать. Он сажает себя на строжайший режим, истово готовится к схватке и хотя не побеждает чемпиона, но с блеском проводит все 15 раундов и получает в награду славу и немалую сумму денег. А что такое на языке американской социальной мифологии счастье, если не слава и деньги?

«Великая американская мечта», великий американский обман воплощен в «Роки» — миф о личном успехе, надежда на удачу в «обществе равных возможностей». Не приукрашивая жизненных тягот рядового американца, фильм в то же время зовет его терпеливо ждать счастливого шанса, тем более что на сюжет накладывается, усиливая его притягательность, судьба автора сценария и исполнителя роли Роки, не известного дотоле актера, Сильвестра Сталлоне, вознесенного сейчас на вершины успеха.

Так фильм показывает, что наивная эгоистическая мечта о «личном успехе», которую буржуазная «массовая культура» продолжает настойчиво внедрять в сердца и умы, все еще не изжита «рядовым американцем».

Но произведения подлинной кинематографической культуры США во все времена вступали в спор с социальными мифами. Так произошло и сейчас. Фильм режиссера Хэла Эшби «Поезд мчится к славе» словно бросает «Роки» дуэльную перчатку.

Конечно, во многом эти фильмы несравнимы. В отличие от «Роки» герой «Поезда» не вымышлен. Это знаменитый поэт и певец Америки Вуди Гатри, по автобиографии которого и поставлен фильм. «Роки» — камерная история, «Поезд мчится к славе» — широкое эпическое повествование, где судьба героя неотрывна от судеб тысяч его обездоленных соотечественников. Сценарист Роберт Гетчелл отобрал из книги Гатри (в 1968 году вышедшей и в русском переводе) именно эту социальную линию, во многом пожертвовав, вопреки американской кинематографической традиции, линией семейных и личных отношений автора. Действие «Роки» происходит сегодня, действие «Поезда» — сорок лет назад, во время «великой депрессии».

И все же эти картины дают повод к сопоставлению. Если «Роки» близок к «розовому реализму» 30-х годов, то «Поезд мчится к славе» продолжает традиции подлинного реализма той эпохи. Тут прежде всего обращаешься памятью к «Гроздьям гнева» Джона Форда, с которыми «Поезд» связывает прямая преемственность. Вуди Гатри проделывает в поисках работы на плантациях Калифорнии тот же тяжкий путь вместе с разоренными кризисом людьми, что и семья Джоудов у Форда. Те же обтрепанные грузовички пылят по дорогам в обоих фильмах, те же убогие бидонвилли становятся пристанищем голодных, так же крепка солидарность безработных, так же яростны их стычки с хозяйскими наемниками. И Дэвид Каррадин, с необычной искренностью и теплотой играющий Вуди Гатри, тоже принял эстафету из рук своего отца, знаменитого актера 30-х годов Джона Каррадина, создавшего в «Гроздьях гнева» незабываемый образ бунтаря-проповедника Кэйси.

Не реставрация прошлого, а его связь с настоящим волновали авторов фильма, те же самые проблемы, что до сих пор не исчезли из американской действительности. Рецензент «Дейли Вэрайети» писал: «Неожиданный и потрясающий результат фильма состоит в осознании того, что жизнь сельскохозяйственных рабочих-бедняков не изменилась в главном и по сию пору».

Есть в «Поезде» еще одна, особенно остро звучащая сейчас тема — тема успеха, мечты о счастье, и этим фильм Эшби тоже спорит с «Роки». Не личной удачи, не обеспеченного существования, не славы ищет Вуди Гатри. Слава у него была, и огромная, этого не отрицают даже его враги, но он словно не замечал ее, не пытался извлечь из нее никаких благ для себя. Недаром в фильме Вуди вдруг так яростно крушит у себя дома «приличную» мебель и холодильник, для него они — символ ненавистной мещанской замкнутости. Недаром, не слушая жалоб жены на грозящую им бедность, он то и

дело бросает дом, любимую семью и пускается в странствия с рюкзаком и гитарой за плечами. Его гонит в путь не только инстинкт художника, который знает: песни его не родятся иначе, как из гущи народной жизни. Им движет и чувство справедливости, стремление быть не наблюдателем, а участником жизни, защитником угнетенных.

Репертуар Вуди, человека самых передовых убеждений, состоял не только из «бунтарских», далеко не всем угодных песен. В него входила и агитация за профсоюзы, а иногда и драка на кулаках за права трудовой Америки. С одинаковой отдачей поет он на рабочем собрании, перед безработными в бидонвилле, для десятка ребятишек, которые учатся прямо в поле, под открытым небом, и на радиостанции, где, наконец, находит постоянный заработок. И высшее признание для него — скупые слова безработного парня, лицо которого расквашено в схватке со скэбами: «Пой, Вуди, мы тебя слушаем». Это и есть его настоящий успех.

Как часто буржуазное кино утверждает, изображая «бунтарей», что корни их протеста — в недовольстве своим личным положением в капиталистической системе, что протестующих легко утихомирить, подкупив их жизненными благами. И настоящая и экранная судьба Вуди Гатри опровергает эту расхожую идею. В финале фильма, как это было и в жизни, Вуди приглашают на прослушивание в крупнейшую радиокомпанию. Вот он, счастливый шанс — впереди слава, деньги, беззаботность. Но, окинув взглядом зал, заполненный нарядной публикой, певец так и не выходит к микрофону. Проскользнув в боковую дверь, он исчезает на улице.

«Я не пою для тех, кто пьет мартини. Ничего нет хуже, как отрезать себя от народа»,— звучат с экрана последние слова певца, не пожелавшего променять свое духовное первородство на чечевичную похлебку успеха.

Один из старейших деятелей прогрессивного независимого кино США, основатель «Фронтир филмз» Лео Гурвиц сказал недавно в интервью журналу «Синеаст»: «В песне Вуди Гатри «Эта земля — твоя земля» строка «Эта земля принадлежит тебе и мне» означала социализм, а не очищенные от мусора национальные парки... Название автобиографии Вуди «Поезд мчится к славе» — мы с ним поговаривали о том, чтобы сделать из нее фильм — означало «мчится к социализму» [17].

И то, что сегодня этот фильм, наконец, сделан, говорит о возникновении в американском кино принципиально новой тенденции: обращаться в поисках подлинных духовных ценностей к опыту борьбы народа с социальной несправедливостью, искать своих героев среди тех, кто вел и ведет эту борьбу и кто незаслуженно был обойден молчанием Голливуда в течение многих десятилетий.

Александр Липков

Гроздья гнева

«КОНЕЦ НОЧИ» («Nishant»)
Автор сценария Виджай Тендулкар. Режиссер Шьям Бенегал. Оператор Говинд Нихалани. Художник Шама Заиди. Композитор Ванрадж Бхатия Производство «Блейз фильм Энтерпрайзис» (Индия)

Ощущение правды, рожденное первыми кадрами картины «Конец ночи», не покидает на протяжении всего фильма. Все, что здесь видишь,— настоящее: лица, характеры, судьбы, уклад жизни, конфликты, сама разворачивающаяся на экране история. Кстати, она взята из реальности: крестьянское восстание, о котором идет речь, произошло в одной из деревень штата Андхра Прадеш в 1945 году, незадолго до того, как Индия обрела государственную независимость.

Манера повествования режиссера Шьяма Бенегала суха, спокойна, почти бесстрастна; он всячески избегает «подсказывать» зрителю, какими эмоциями — состраданием или гневом, радостью или скорбью — надлежит проник-

[17] «Cinéaste», vol. 6, 1974, N. 3, p. 7.

нуться в том или ином месте рассказа. Нет ни нравоучительных, всеобъясняющих сентенций, ни оглушающей, взвинчивающей музыки, ни тем более развлекательных вставных номеров с песнями и танцами — всего того, что стало привычным «фирменным знаком» индийского коммерческого кино. Бенегал представляет на наш суд факты — выводы из них должны делать мы сами.

Истоки этой манеры, очевидно, в документалистском прошлом Бенегала. За годы работы в кино он снял множество лент, документальных и рекламных, поставил несколько программ для телевидения в США, двенадцать лет ждал возможности осуществить замысел своего первого игрового фильма «Росток», принесшего ему международную известность («Конец ночи» — его вторая картина, после которой он снял еще три: «Потрясение», «Кондуру» и «Роль»). Документалистика дала ему уверенное чувство профессии, точность кинематографического видения и мышления, и не дала привычки к штампам, к «красивости» коммерческого кинематографа.

Дебют Бенегала «Росток» рассказывал о пробуждении чувства человеческого достоинства в душе покорной, привыкшей к нищете и унижениям женщины, всю жизнь безропотно выполнявшей любые желания своих господ и все же обретшей, наконец, собственный голос, решимость и мужество воспротивиться их воле, излить боль и гнев, переполнившие ее сердце. Это была маленькая революция — революция, происходившая в одной человеческой душе. Не зря Бенегал назвал свой фильм — «Росток»: он имел в виду те хрупкие побеги, из которых вызревают гроздья гнева. Вполне очевидно, что из того же «ростка» вырос и «Конец ночи», фильм, где многие малые потрясения, потрясения в человеческих душах, сливаются в единый грозовой взрыв.

Впрочем, ничто поначалу этого взрыва не предвещает. Вся деревня скована страхом перед помещиком. Молчаливо покорны и крестьяне, чьих жен как наложниц водят на вечерок в помещичий дом, и торговки на рынке, у которых братья помещика походя забирают все, что приглянется, и полицейский, относящийся к совершаемому у него на глазах бандитизму, как к милой шалости мальчишек-переростков, и жрец, прекрасно понимающий, к т о украл сокровища из его храма, но предпочитающий обо всем молчать даже тогда, когда на его глазах уводят в тюрьму ни в чем не повинного человека...

Противиться невозможно, противиться бесполезно. На стороне помещика власть и сила. Ничего не могут поделать крестьяне, которых за долги сгоняют с их жалкого клочка земли, последнего источника существования. Безропотны жены крестьян, которых зовут к помещику делать «домашнюю работу». Одна надежда на бога: он накажет воров, похитивших сокровище из храма, он накажет негодяев за все их черные дела.

Если бы речь шла о коммерческой продукции, то помещику и его братьям наверняка достались бы амплуа злодеев. О них и вправду мало что можно сказать хорошего. Братья — попросту подонки, вечно пьяные хамы, похотливые, сквернословящие, не привыкшие ни к какому полезному делу. Это из-за того, что один из них проигрался в кости, пришлось похитить сокровище из храма и заложить его в городе ростовщикам. У одного из братьев, как мы узнаем из их же слов, жена бросилась в колодец, у другого — сбежала.

Сам помещик — человек иного склада, не опускающийся до пьяного скотства братьев. Актер Амриш Пури создает образ человека жесткого и жестокого, волевого, привыкшего всех вокруг держать в узде, в том числе и свою родню. Его не трогают слезы крестьян, вышвырнутых из своих жалких лачуг, мольбы оставить им землю. Он непреклонен. Нельзя распускать этих бездельников! Только страх может заставить их работать, иначе они вообще перестанут платить аренду.

И все же, несмотря на резкость отрицательных характеристик, на которые не скупятся режиссер и актеры, образы, созданные ими, никак не укладываются в стандартные амплуа. Эти персонажи ничуть не похожи на таращащих глаза и скрежещущих зубами привычных кинозлодеев индийского кино, типа Джаги из «Бродяги», получающих садистское

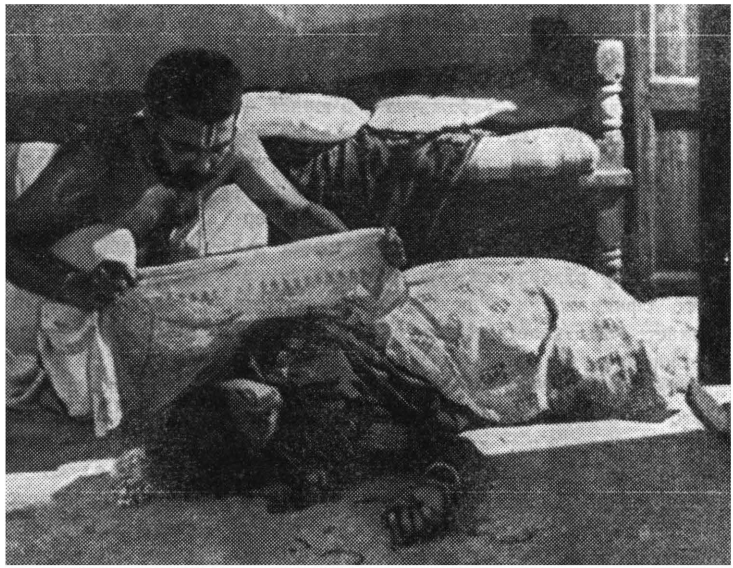
удовлетворение от выворачивания наизнанку своей черной души. Поступки братьев объясняются не «злодейской натурой», заставляющей громоздить мерзкие дела одно на другое, а вполне конкретными социальными причинами, главная из которых — их полная безнаказанность. Они станут совсем иными, когда ощутят страх перед расплатой. Но это случится много позже...

Пружина событий фильма начинает энергично раскручиваться, когда в деревню приезжает вместе со своей семьей новый учитель. Об исполнителе этой роли надо сказать особо: Гириш Карнад — один из интереснейших драматургов, кинорежиссеров, актеров современной Индии. На Неделе индийского кино в 1976 году мы могли познакомиться с поставленным им фильмом «Лес» («Каду»), рассказавшим историю вражды двух соседствующих деревень, разделенных полосой леса. Начавшись с пустякового вроде бы повода, все разрастаясь, втягивая в свой водоворот всех вокруг, вражда приводила соседей к кровавому самоистреблению. Существенно и то, что события ленты были увидены глазами ребенка, и оттого еще трагичней, абсурдней, невыносимей воспринималось нами увиденное. Те же мотивы принципиально важны и в «Конце ночи».

Герой Карнада в этой картине — человек мягкий, чудаковатый, добрый, из тех, что не умеют «рвать» свой кусок, приспосабливаться. Послали его учительствовать в эту дикую глухомань, он и поехал. Поехал, не подумав о красивой молодой жене Сушиле (ее играет Шабана Азми, впервые выступившая в «Ростке» у Бенегала и ныне ставшая одной из ведущих, популярнейших актрис индийского кино), о маленьком сыне, которые из-за его нерасторопности вынуждены жить в этой нищей деревне, среди темных и забитых ее обитателей, в грязном обшарпанном домишке. Но учитель словно не видит того, что раздражает, выводит из себя жену. Он видит устремленные на него глаза детей и тихо, про себя, улыбается. Он здесь нужен, и значит, здесь его место.

Все неудобства быта и неурядицы, связанные с переездом, мало заботят учителя. Он погружен в свои мысли и книги. Он почти не

«Конец ночи», режиссер Шьям Бенегал



отвлекается от них, чтобы выслушать жалобы жены, требующей новое сари и большое зеркало. Он пока еще не задумывается о творимом вокруг него беззаконии. Конечно, и для него не остаются незамеченными проделки братьев помещика. Но пока это только отдельные факты в его глазах; они не складываются еще в картину тотального, абсолютного произвола. Глубина бездны раскроется позже, в тот вечер, когда братья вломятся к нему в дом и похитят Сушилу.

Вся деревня видела, как они тащили женщину в свою машину, как сбили с ног учителя, пытавшегося их остановить. Все видели, и никто ничего не сделал, чтобы им помешать.

И здесь начинается тяжкий путь прозрения учителя. Только сейчас он начинает осознавать безысходность своего положения. Он стучится в ворота помещичьего дома — ему отвечает безмолвие. Даже от полицейского он бессилен добиться составления протокола о совершенном преступлении: страж порядка не спешит вступать в конфликт со своими хозяевами. Кроме того, для составления протокола нужны свидетели, а их нет: все всё видели, и все молчат, потупив глаза. Все парализованы страхом.

И в городе учитель также не может доискаться правды. «Ты клевещешь на уважаемых людей»,— кричит на него инспектор в полицейском участке. «Иск совершенно бесполезен, у вас нет свидетелей,— убеждает его юрист. — Вы уверены, что супруга подтвердит ваши показания?» В редакции газеты к рассказу учителя относятся вполне сочувственно, но выступить в его защиту не могут: помещик наверняка подаст в суд и наверняка выиграет дело, а штраф разорит газету. Чиновник в каком-то официальном учреждении понимающе вздыхает: «Вы знаете, сколько беззаконий у нас творится». Важный английский чин, представляющий колониальную администрацию, просто не находит времени выслушивать жалобы учителя... Круг замкнулся. Приходится возвращаться в деревню ни с чем.

«Человек рождается, чтобы жить в страданиях и умереть, когда придет срок»,— утешает учителя жрец. Что же остается? Подчиниться, смириться с творящейся вокруг гнусностью?..

А Сушила по-прежнему в помещичьем доме. Пьяные подонки-братья вламываются к ней, насилуют ее. Мерзость подобного существования ненавистна ей, но где выход? Умереть? Она хотела бы, но у нее сын, она ему нужна, она еще не потеряла надежды вернуться к нему. И она живет, ненавидя себя, свою участь наложницы и — всех вокруг, виновных и не виновных в ее участи.

Служанка, приносящая Сушиле еду, твердит ей, что возврата нет: муж ее не примет, вся деревня будет плевать ей в лицо. И Сушила готова поверить. Она тоже ощущает себя внутри замкнувшегося круга, выхода из которого нет.

Здесь пришло время упомянуть еще об одном персонаже картины, младшем из помещичьих братьев — Вишваме (Насируддин Шах). Старшие считают его рохлей и размазней. Отпускают в его адрес жеребячьи шуточки: дескать, слаб он и мягкотел, не умеет пить, довольствуется своей «коровкой-женой» и не хочет вместе с ними отведать «базарного молочка». Они пытаются его вовлечь в свои забавы, которые Вишвам не то чтобы осуждает или хочет им воспротивиться — просто он не умеет поступать, как братья. Он иначе устроен.

Кстати, Сушилу братья украли для него: заметили, что Вишвам засмотрелся на красивую женщину, и решили доставить ему эту «маленькую радость», не обделив, конечно, и себя. У них теперь даже есть повод поиздеваться над его неблагодарностью: они старались, добыли ему красотку, а он к ней даже не прикоснулся.

Дело, разумеется, не в этих шуточках — на них можно и не обратить внимания. Но Вишвама тянет к Сушиле, он любит ее, хоть и не дает пока в этом себе отчета. Он идет к ней, не обращая внимания на злое ворчанье жены. Идет, чтобы овладеть ею, а на самом деле — сдаться ей. Он пытается играть «сильную личность», напивается для храбрости, срывает со стены хлыст. И тем лишь выдает свою слабость. Но именно это и заставляет Сушилу от-

нестись к нему иначе, чем к другим. Слабость, беспомощность Вишвама — свидетельство еще не задавленной в нем человечности. И это для Сушилы сейчас — единственная надежда.

Любовь меняет Вишвама. У него прорезается свой «голос», свое мнение. Он обвиняет жену Рукмини в том, что и она не лучше его братьев. Что общего у нее с ними? Она ненавидит этот дом, творящееся в нем скотство, она тысячу раз уже была готова бежать отсюда. Но истинное лицо человека проявляется и в мелочах: Рукмини не хочет позволить Сушиле самой готовить себе пищу, а это ведь тоже деспотизм, тоже насилие.

Вишвам заявляет ошарашенным братьям, что женится на Сушиле. С их точки зрения, это безумие. Старший, помещик, пытается образумить его: не стоит вкладывать в отношения с женщиной слишком много чувства. Двое других, по привычке, похабно ржут над дураком-младшим. Но Вишвам упрямо стоит на своем...

Последним событиям предшествовало еще одно, имевшее непредвиденные последствия: Сушиле позволили пойти в храм. Там она случайно столкнулась со своим мужем, и все, что накипело в ее душе, всю горечь и ненависть она выплеснула на него. Почему он допустил такое надругательство над ней, почему не защитил ее, не убил насильников, не поджег их дом? Он не мужчина, он трус!

Эти слова-пощечины переполнили чашу отчаяния, прорвали оцепенение души учителя. В нем, уже почти примирившемся с судьбой, зарождается ярость, готовность бороться. Учитель требует от жреца, чтобы тот звал народ к мятежу: «Если бы ты не закрывал глаза на насилие, они открылись бы у всех жителей деревни». Нет сил больше терпеть. Покорность угнетенных не делает тиранов добрее.

И жрец решается. Вместе с учителем они собирают народ. Они говорят о необходимости восстать. Человек должен бороться не только за кусок хлеба, но и за справедливость. Насилие — грех, но грех и терпеть насилие. Лучше умереть, чем жить, потеряв человеческое достоинство. Эти семена падают на благодатную почву.

Деревня преображается. Братья, разъезжающие по селу на мотоцикле, с удивлением обнаруживают, что никто не работает, никто не обращает на них никакого внимания, никто их больше не боится. В гараже братья находят машину со спущенными колесами — кто-то проколол шины. Дома тоже полный беспорядок: слуги не явились, Рукмини сама вынуждена возиться у плиты, помещик — тащить ведро с водой из колодца. Заведенный механизм жизни сломался, земля уходит из-под ног. В души господ проникает страх.

...К помещичьему дому движется храмовая процессия. Крестьяне несут на руках балдахин, под которым сидит жрец. Рядом идет учитель. Идут мужчины и женщины — вся деревня.

Мы уже видели подобную процессию в этом фильме. Новобрачные шли к помещичьему дому, чтобы принять от господ дары и благословение. Вся семья помещика в праздничных одеждах выходила навстречу. Все было красиво и чинно, хотя тут же, за стенами дома, находилась похищенная Сушила. Все знали о совершенном преступлении, знали, кто в нем повинен, но по-прежнему шли сюда, чтобы принимать благословение из рук, замаранных грязью.

Теперь толпа снова идет привычной дорогой, но это уже иная толпа. Привычно выходят из дома помещик, его братья. Помещик подходит к балдахину, принимает из рук жреца курильницу с благовониями, склоняется в молитвенной позе. И здесь на него обрушивается первый удар. Наносит его учитель — неловко и неумело. Но не это сейчас важно. Важно, что это первый удар — им сломлен не сам помещик, а страх перед ним. Вслед за тем десятки палок обрушиваются на помещика, сбивают с ног, забивают насмерть. А толпа уже рвется в дом, сметая на своем пути все. Братья отстреливаются, пытаются загородить ворота засовом, но толпу уже не сдержать. Она врывается во двор, обрушивая свою ненависть на всех, кто встречается на пути...

Тема народного восстания — не частый гость на индийских экранах, но и не Бенегал коснулся ее первым. К ней уже обращалось прогрессивное, «параллельное» кино Индии, ей уделял внимание и коммерческий кинемато-

граф, естественно, начисто вымарывая и ее социальный, классовый смысл и всю сложность рождаемых ею нравственных проблем.

Тема революции пронизывает творчество Мринала Сена, художника яркого и страстного, поставившего свое искусство на службу социальному переустройству жизни. Он призывает к восстанию — восстанию всех угнетенных против всех угнетателей, во всех странах, на всех континентах. Он верит в великую солидарность пролетариев и крестьян, рождающуюся в борьбе за свои права. Финальные кадры таких фильмов Сена, как «Собеседование» или «Хор», показывающие толпы бедствующих, запрудивших улицы крестьян, громящих кулаками усадьбы — полны торжественного оптимизма, великой веры в справедливость и победоносность именно такого пути борьбы.

Шьям Бенегал смотрит на вещи не столь оптимистично. Рассказ о восставшей деревне вырван в его фильме из общего контекста крестьянских движений в Индии, последовавших год спустя после событий, описанных в «Конце ночи», и принявших широчайший размах. Режиссера не интересует политический аспект борьбы крестьян, ее роль в достижении Индией национальной независимости. Он рассматривает исключительно нравственный аспект проблемы. И выводы его неутешительны.

Да, он понимает справедливость борьбы крестьян и неизбежность стихийного взрыва: есть предел любому терпению, и на этот раз он уже давно был превзойден. Ненависть рождает ненависть, насилие — ответное насилие. Но сколь бы справедливы ни были эти ненависть и насилие, для Бенегала они все равно остаются ненавистью и насилием. Вырвавшись наружу, они не хотят и не могут знать разумных границ.

В этом взрыве народной ярости гибнут не только помещик и его подонки-братья. Погибает жена Вишвама Рукмини, не заслужившая жестокой кары. Гибнут и Вишвам с Сушилой — толпа настигает их уже далеко за деревней, на высоких камнях, где они пытались укрыться. Раненый, истекающий кровью учитель (его настигла пуля одного из братьев) не в силах поспеть за бегущими крестьянами, не в силах их остановить. Они творят свой суд, не разбирающий правых и виноватых, тиранов и их жертв.

Бенегал говорит о восстании как о неизбежности, говорит голосом объективно бесстрастным: вот вам факты, давайте им оценку сами. Впрочем, и авторское отношение к происходящему не отсутствует в картине.

...Финал фильма. В опустевший двор помещичьего дома вбегает мальчишка. Тишина. Вокруг никого. Только трупы на земле.

Мальчишка заглядывает в дверь, поднимается наверх, идет по комнатам. На полу спальни — неподвижное тело Рукмини. В углу комнаты — молящийся жрец. Он видит мальчишку, пытается скрыть от него зрелище смерти, набрасывает на труп женщины покрывало. Мальчишка убегает, он возвращается в храм, где под полутемными, нависшими сводами собрались все дети деревни. Они смотрят печальными и испуганными глазами — смотрят прямо на нас. Требуют от нас ответа за все, что произошло и произойдет. Они как бы последняя инстанция того суда, к которому апеллирует в своем фильме Шьям Бенегал.

Синерама

Австралия

На фестивале 1977 года в Сан-Себастьяне австралийская кинематография была представлена фильмом Кена Хеннема «Рассвет» (по повести писателя Клиффа Грина). Хеннем работает как в Австралии, так и в Англии, в кино и на телевидении. Прежде чем заняться постановкой игровых картин, он снимал документальные фильмы, например, цикл лент об австралийской фауне, семь репортажей, посвященных Новой Гвинее.

Дебют Хеннема «Воскресенье слишком далеко» стал важным событием в культурной жизни Австралии. В основе сюжета картины — конфликт между наемными стригалями овец и богатыми фермерами; время действия — 50-е годы.

События нового фильма Хеннема «Рассвет» происходят весной 1920 года в небольшом городке на востоке страны. Молодой человек возвращается в родные места после первой мировой войны, начинает работать в редакции газеты, женится, пытается войти в колею непривычной для него жизни. А городок все еще живет войной, вспоминает павших, приветствует возвращающихся... Прибывших из Европы однополчан сближает их прошлое, все, что было пережито на другом конце света... За непритязательной и грустной историей открываются важные общественные проблемы, связанные с попытками человека, пережившего ужасы войны, найти себя в мирной жизни.

Сейчас Кен Хеннем работает над своим третьим фильмом «Летнее поле», который тоже будет сниматься в Австралии.

Г. Фролов

Болгария

Картина режиссера Тодора Динова «Пороховой букварь» — экранизация рассказов одного из крупнейших современных болгарских писателей Йордана Радичкова. Все они о войне, о подпольном антифашистском движении в Болгарии. Стремясь дать собирательный портрет целого поколения болгар, пришедших в революцию, авторы фильма выбирают наиболее драматические коллизии, моменты острых столкновений характеров, идей, общественных групп. Динов не идет по пути иллюстрирования литературного первоисточника. Его фильм являет собой оригинальное прочтение рассказов. Известные болгарские актеры Марин Янев, Васил Попильев, Антон Карастоянов и другие также предлагают свои, глубоко индивидуализированные трактовки образов главных героев.

Особенно запоминается в фильме история гончара Флера, деревенского философа-мечтателя, который на своей полуразвалившейся повозке, нагруженной глиняными горшками, кочует по размытым проселочным дорогам от одной деревни к другой. Во время одного из таких переездов Флер знакомится с партизаном и соглашается перевезти на своей колымаге под горшками оружие. Соглашается — и погибает. Погибает в борьбе с врагом.

Отдельные сюжеты и истории спаяны в фильме поэтическими размышлениями о благородстве и силе народного характера, о жизнестойкости идеалов революции. «Пороховой букварь» воспринимается как эпическое повествование, рассказывающее о судьбе народа — творца истории.

В. Юрков

Великобритания

Большой кассовый успех на экранах Англии в прошлом году снискала новая киноподелка о похождениях Джеймса Бонда под названием «Шпион, которого я люблю». Польский журнал «Экран» опубликовал по этому поводу ироническую заметку, которая с известной долей юмора демонстрирует читателю рецепты, по которым изготовляются подобные ленты.

...Такой фильм «стряпают» следующим образом. Берут двух агентов (лучше разного пола) и сумасшедшего, который хочет уничтожить мир при помощи ядерной войны. К этому хорошо добавить чудовище с электронными челюстями. Затем подбрасывают небольшую порцию подсушенной научной фантастики, мороженой «лав стори» и полчаса готовят на огне. Следующий этап — это оформление стола, то есть реклама. Броский плакат, привлекающий внимание прохожих, песенка, написанная специально для фильма и передаваемая по радио через каждые десять минут, объявления в кинотеатрах и по телевидению. В момент, когда все уже маются в неведении, что же такое этот новый необыкновенный фильм о несокрушимом Джеймсе Бонде, блюдо можно подавать «на стол».

Главная роль отводится известному, хорошо сложенному актеру (на этот раз — Роджеру Муру). Имя его на афишах должно быть ярко выделено. Название, которое содержит такие слова, как «шпион» или «любовь», имеет наивысшие шансы на успех среди потенциальных зрителей. Ведь не стоит забывать, что в Англии, где в результате инфляции билет в

кино стоит 2—2,5 фунта стерлингов, продолжается борьба за массового зрителя...

Жизнь Бонда в ленте «Шпион, которого я люблю» протекает в основном под водой, в чудовищной «гипербатисфере», где обитает тот самый безумец, который собирается уничтожить мир. Однако время от времени действие переносится в другие места, например, в Египет. Верблюд, желтые пески пустыни, пирамиды становятся завершением фона. Возможно, что этот фильм — пародия, как и прежние «Бонды», в чем уверяют некоторые критики. Начало, правда, выглядит нестандартно: рисованные фигурки стреляют, дерутся, кувыркаются на красном фоне. Но уже через несколько минут ясно — что это за картина на самом деле... Лишь первая и последняя сцены выдержаны в пародийном стиле, а остальное, увы, сделано «всерьез», и это уже не пародия, а чистой воды халтура, коллекция штампов. Спустя какое-то время, пишет автор заметки в журнале «Экран», забудут, что такой фильм был когда-то сделан, но, думается, режиссер Льюис Джилберт, пополнив свой счет в банке, не будет об этом горевать..

Г. Георгиев

Вьетнам

Вероятно, еще долгие годы ведущей темой вьетнамского кино, как и всего искусства страны, будет беспримерный героизм армии и народа, проявленный в трудные годы борьбы против американской агрессии. Фильм «В северной части столицы», работу над которым закончил режиссер Хюи Тхань, вновь возвращает нас в суровые декабрьские дни 1972 года, когда на Ханой был совершен страшный по своей разрушительной силе налет американской авиации. Этим же событиям была посвящена и созданная ранее картина «Девочка из Ханоя», которая представляла вьетнамскую кинематографию на IX МКФ в Москве.

Действие фильма «В северной части столицы» происходит на электростанции Иенфу во время вражеского налета, в результате которого было поставлено под угрозу снабжение города электричеством. И только мужество и находчивость рабочих электростанции, оставшихся на своем трудовом посту, спасли положение. Картина насыщена острыми драматическими ситуациями. В ней снимались непрофессиональные исполнители — подлинные участники и свидетели событий военных лет.

●

«Урок на всю жизнь» — так называется картина, созданная режиссером Тяу Хюэ на киностудии Министерства внутренних дел СРВ, при участии Ханойской студии художественных фильмов и киностудии «Альфа-фильм» (г. Хошимин). Авторы поднимают очень важные нравственные и социальные проблемы, рассматривая общественные взаимоотношения в новом социалистическом Вьетнаме. В центре фильма — история бывшего офицера марионеточной армии, который после освобождения Сайгона и объединения страны не захотел встать на путь, который открыла перед ним народно-революционная власть. Но это рассказ не только о частной судьбе бывшего капитана Лонг Вана, это фильм о судьбах многих из тех, кто был обманут врагами народной власти, о пагубном наследии неоколониализма, о борьбе за души людей.

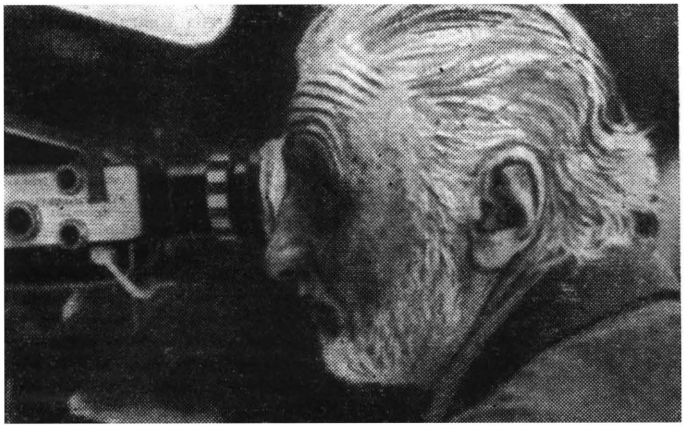
Как отмечает критика, создателям ленты особенно удались массовые сцены, показывающие мужество и единство вьетнамского народа, строящего новую жизнь. В рецензиях на фильм, появившихся во вьетнамской печати, высоко оценивается работа операторов Куанг Тяу и Суан Тханя.

А. Соколов

Италия

Итальянский сенат санкционировал ранее принятый палатой депутатов закон о кинематографическом кредите. В течение долгого времени в итальянском парламенте и на страницах печати шли дискуссии по вопросам, связанным с проблемой помощи со стороны государства итальянскому кино, переживающему глубокий финансовый кризис. Закон носит чрезвычайный характер и предусматривает ассигнование 20 миллиардов лир в 1977—1978 годах, что даст возможность увеличить фонд государственных субсидий на производство новых фильмов, на их прокат и распространение за границей. Остается неясным важный вопрос: смогут ли пользоваться этими субсидиями кинокооперативы, составляющие сейчас значительную часть производственных объединений, в которые входят режиссеры, сценаристы, актеры, или же — только кинофирмы. В ходе обсуждения законопроекта было признано, что он носит лишь временный характер, а для более глубокого оздоровления и развития итальянской кинопромышленности необходимы более эффективные меры. Среди причин нынешнего кризиса итальянского кино называют падение посещаемости кинотеатров и сокращение кассовых сборов в результате конкуренции со стороны частных телевизионных компаний, иностранных телестудий, боязни итальянцев появляться вечером на улицах и ходить в кино из-за неспокойной обстановки, которая царит в стране в связи с участившимися вылазками неофашистов и «левых» экстремистов.

Депутаты и сенаторы-коммунисты проголосовали за новый закон, хотя и указывают на его недостаточность и временный характер. Увеличение ассигнований хоть немного облегчит ситуацию в итальянском кино: в частности, появится возможность улучшить работу двухгодичного учебного киноинститута — Римского эксперимен-



Режиссер Марио Моничелли. Фильм Моничелли «Буржуа маленький, маленький» с Альберто Сорди в главной роли (показан в информационной программе на X МКФ в Москве) признан итальянской критикой одним из лучших фильмов 1977 года (фото из журнала «Ривиста дэль чинематографо», Италия)

тального киноцентра, деятельность и самое существование которого уже несколько лет находятся под угрозой из-за нехватки средств. Серьезные трудности испытывает также государственная киноорганизация «Унималия», ведающая рекламой и продажей итальянских фильмов за границей. Служащие этой организации несколько месяцев не получают жалованья, но, несмотря на это, продолжают работать, надеясь, что вопрос о финансировании деятельности «Унималии» все же будет как-то разрешен.

А. Богемская

КНР

В Пекине объявлено об отмене коллективных посещений кинотеатров и театров (что раньше было обязательно) и введена свободная продажа билетов. Запрещено продавать в одни руки более пяти билетов. Однако для посещения «реабилитированных» фильмов, то есть фильмов, выпущенных до 1966 года и подвергшихся запрету во время «культурной революции», а сейчас возвращаемых на экран, введено сочетание двух форм: коллективной и индивидуальной

Тем самым новые власти официально признали полное банкротство прокатной политики последнего десятилетия, основанной на принудительном посещении кинотеатров и театров. Эта система вводилась постепенно еще с конца 50-х годов, когда целые коллективы рабочих, служащих, крестьян в организованном порядке загонялись на просмотр того или иного «дурного» фильма, чтобы после окончания сеанса устроить инсценированную «дискуссию» и осудить не угодную властям картину или спектакль. (Кстати, известно, что порой отдельные коллективы выражали желание «осудить» тот или иной фильм, который им хотелось посмотреть, но сделать это другим способом не представлялось возможным...)

«Культурная революция» окончательно утвердила систему принудительного проката. В 1966 году хунвэйбины, в частности, требовали: «Просмотры должны проводиться по организациям, в индивидуальном порядке билеты не продавать» (из листовки хунвэйбинов 26-й средней школы Пекина). В то время не только на «реакционные», но и на фильмы, признаваемые «положительными» и даже «образцовыми», зрители шли коллективно, устраивая после просмотра обсуждение — не столько, правда, самого фильма как явления искусства, сколько прокламируемых с экрана политических доктрин. Это была своего рода политическая цензура, решения которой, инспирированные «сверху», формально выдавались за «мнение масс». Кроме того, что такая система вела к полному запрету одних произведений, она выдвигала в абсолютные «лидеры» проката другие — те фильмы, показ которых был выгоден пекинским властям. Именно таким путем посещаемость фильмов по «образцовым спектаклям», на которые должно было равняться все искусство КНР, была доведена до миллиардных цифр.

Вину за такую «организацию» проката новое постановление целиком сваливает на «банду четырех». Однако известно, что инициатором «культурной революции» был сам Мао Цзэ-дун. Ему же принадлежит и инициатива «коллективной», групповой критики «ревизионистских фильмов», введенной в годы «культурной революции».

Прежняя система отменена, однако, не полностью. Заслуживает внимания тот факт, что «реабилитированная» часть кинопродукции по-прежнему подлежит просмотрам по старой системе. А если учесть, что сейчас пропагандистские акценты ставятся именно на этой части, то вполне закономерен вывод: для политически важных акций в области кинематографии осталась все та же принудительная система, что делает смехотворным декларируемое пекинской пропагандой «возрождение искусства» в КНР.

С. Торопцев

Польша

На XXVIII Международном кинофестивале в Западном Берлине приза «Серебряный медведь» был удостоен польский фильм «Смерть президента» режиссера Ежи Кавалеровича (фото «Фильм польский», Польша)

Франция

«Анджела Дэвис, закованная в цепи» — фильм, снятый французским режиссером Жаном-Даниелем Симоном совместно с Анджелой Дэвис — известной американской активисткой, руководительницей Союза борьбы против расовых и политических репрессий в США.

Вот что рассказал о замысле картины Жан-Даниель Симон в интервью, опубликованном в еженедельнике «Юманите диманш»:

— Вначале я задумал создать кинопортрет Анджелы Дэвис, рассказать о ее судьбе, о борьбе этой мужественной женщины за освобождение американских политических заключенных. Но потом, после нескольких встреч и бесед с самой Анджелой, мне показалось, что было бы интереснее не просто сделать фильм об Анджеле Дэвис, а вместе с ней снять документальный репортаж о преследованиях борцов за гражданские права в Соединенных Штатах.

Сама Анджела еще в раннем возрасте узнала, что такое расизм. Благодаря заметным способностям она стала студенткой, а затем преподавателем Калифорнийского университета. Но там снова столкнулась с буржуазной «свободой»: совет попечителей университета уволил ее с должности преподавателя философии на основании того, что она — член Коммунистической партии США. Очень скоро против Анджелы Дэвис было сфабриковано обвинение в «убийстве, похищении и заговоре». Впоследствии все обвинения оказались ложными. Однако тогда, в 1970 году, по калифорнийским законам ей угрожала смертная казнь...

В картине собраны беседы, репортажи о митингах, документы, свидетельствующие о бесчинствах ку-клукс-клановцев, эксплуатации цветных, рассказ об убийстве Мартина Лютера Кинга, об аресте Бена Чейвиса. Наиболее яркие эпизоды фильма — интервью Анджелы Дэвис с членами «уилмингтонской десятки» и Флитом Друмго, одним из «братьев Солидад».

Съемки проходили в штате Северная Каролина. Так как в этом штате ку-клукс-клановцы чувствуют себя особенно свободно, съемочная группа была вынуждена принять некоторые меры предосторожности, сделать все возможное, чтобы Анджела Дэвис осталась неузнанной. Кроме того, для большей безопасности было придумано условное название фильма «Американская женщина». Показательно, что ни в одном информационном агентстве, где побывали создатели фильма, ни в Нью-Йорке, ни в Сан-Франциско, ни в Голливуде, им не могли предоставить никакой документации о «черном» движении Америки, о «деле Анджелы Дэвис». Официальную прессу эта тема не интересует.

Конкретная цель картины «Анджела Дэвис, закованная в цепи» — добиться освобождения «уилмингтонской десятки», считает Анджела Дэвис. Дело это общеизвестно. В штате Северная Каролина группа американских борцов за гражданские права незаконно осуждена на долголетнее тюремное заключение, причем недавно постыдный приговор «уилмингтонской десятке» был заново утвержден властями, несмотря на бурю возмущения во всем мире.

Расизм в США, продолжает Дэвис, прибегает ко все более изощренным методам. И когда власти произносят слова «права» и «свобода», у миллионов американских негров сжимаются кулаки, так как ни в клиниках, ни в школах, ни на заводах, ни на улицах они не имеют по существу никаких прав на эти права...

●

Пятисерийную картину «Мольер, или Жизнь честного человека» поставила Ариана Мнушкина — директор парижского театра «Солей».

«Анджела Дэвис, закованная в цепи», режиссер Жан-Даниель Симон (фото из журнала «Синема франсэ», Франция)

Долгое время Мнушкина, как она рассказала в интервью журналу «Синема франсэ», «недолюбливала» комедии великого драматурга. Мольеровские персонажи казались Мнушкиной надуманными, скучными. Эта антипатия была тем более очевидна, что за все годы существования театра «Солей» на его сцене не было поставлено ни одной пьесы Мольера. Но вот в 1975 году в руки Мнушкиной попадает роман Булгакова «Жизнь господина де Мольера», представляющий собой свободное толкование биографии этого выдающегося драматурга. Мнушкина открыла для себя нового, освобожденного от схоластики и «хрестоматийного глянца» Мольера, Мольера, восстающего против нищеты народа, пустоты и распутства аристократии, сражающегося не только со своими недругами, но и с самим собой.

— Мы стремились воссоздать наиболее значительные вехи жизни и творчества великого французского писателя, — сказала Ариана Мнушкина в интервью. — Я прочла тысячи документов, а порой, чтобы воссоздать тот или иной эпизод его жизни, вспоминала о трагических или счастливых моментах нашей труппы, о наших кризисах, наших проблемах. Тем не менее я надеюсь, что меня нельзя будет упрекнуть в искажении истории.

Работая над сценарием, Мнушкина читала его актерам, обсуждала с ними текст. Надо сказать, что театр «Солей» живет по законам «рабочего кооператива». Актеры являются одновременно машинистами сцены, декораторами, костюмерами и получают при этом равную зарплату На роль Жана-Батиста Мольера Мнушкина выбрала актера своего театра Филиппа Кобера

Съемки проходили в арсенале Венсан, превратившемся на шесть месяцев в студию, вместившую в свои стены пошивочные ателье, мастерские по изготовлению масок (их в картине около 500), целую деревню с птичником и свинофермой. Была воссоздана мебель того времени, построены три гондолы, в точности такие же, как заказанные Людовиком XIV в Венеции для пышных версальских праздников.

— Многое мы почерпнули из картин и гравюр фламандских мастеров,— объясняет художник-декоратор Ги Клод.— И хотя во Франции сохранилось огромное количество замков и архитектурных памятников XVII века, нельзя забывать о том, что это лишь малая часть культурного наследия «века Людовика», так сказать, официальное искусство. А ведь Франция тех лет — это и убогие землянки, где ютились многодетные семьи, и беспросветная нищета французских крестьян. Но, увы, жилища бедных обычно не столь прочны, чтобы пережить несколько веков..

«Мольер, или Жизнь честного человека» — это картина о детстве, творческих поисках драматурга, его любви, о трагическом конфликте между художником-гуманистом и деспотизмом общества.

— Мне бы хотелось,— говорит Мнушкина, — чтобы этот фильм, оставаясь глубоко реалистичным, был еще и смешным. Чтобы зрители смеялись на нем так же, как смеялась публика «Пале Руаяль», глядя на игру Мольера.

●

Режиссер Бертран Таверньe поставил свой четвертый полнометражный фильм «Избалованные дети». Это одно из самых примечательных произведений французского кинематографа за последние годы, пишет «Юманите». По мнению газеты, в картине «правдиво отражена действительность сегодняшней Франции».

Главный герой картины, Бернар Ружери (Мишель Пикколи) — преуспевающий кинорежиссер. Надеясь найти уединение, чтобы спокойно поработать над новым сценарием, он решает снять небольшую квартиру в одном из современных парижских домов. Жена Бернара — Катрин (Арлетт Бринар), работает психиатром в клинике для неполноценных детей. Это вполне добропорядочная и дружная семья. Тем не менее супруги проводят вместе довольно мало времени: и тот и другой слишком увлечены своим делом...

Бернар Ружери обосновывается в своей новой квартире в тот самый момент, когда обитатели этого дома вступают в борьбу с домовладельцем против незаконного повышения квартплаты. Среди людей, которые приходят в квартиру Бернара, призывая его возглавить жилищный комитет, оказывается молодая девушка Анна (Кристин Паскаль).

Бернар возмущен этими отвлекающими его от работы визитами. Он пытается втолковать своим новым соседям, что проблемы квартплаты его не волнуют, что его единственное стремление — остаться в одиночестве. Но одиночество, к которому так стремится Бернар, скоро начинает его угнетать. Постепенно он знакомится с живущими в доме людьми, открывает для себя совершенно незнакомую среду. Встреча с Анной и деятельность в жилищном комитете во многом изменяют жизнь этого уже немолодого, давно сформировавшегося человека. Претерпевает изменения и задуманный им сценарий. Конечно, это лишь очень маленький шаг, но и он довольно показателен.

— Проблемы, с которыми сталкиваются главные персонажи «Избалованных детей»,— говорит Бертран Таверньe,— мне хорошо знакомы. Я сам много лет был предсе-

дателем комитета защиты прав жильцов в своем доме. И многие проблемы, с которыми сталкивается мой герой, мне приходилось решать самому. В картине снимались не только профессиональные актеры, но и мои соседи, играющие самих себя...

Просто поразительно, насколько естественно держали они себя перед камерой. И я уверен, что зритель не заметит никакой разницы между профессионалами и любителями...

Сценарий написан Бертраном Тавернье в соавторстве с Кристин Паскаль и Шарлотт Дюбрей.

«Избалованные дети», — пишет «Юманите», — многоплановый фильм. Связь кино с жизнью, различные аспекты современного мира, любовь, отношения между поколениями — трудно ограничить круг тем, затрагиваемых этой картиной...»

●

...На полном скаку врываются в гущу боя всадники. Скрещиваются мечи и копья, трещат панцири и шлемы, падают с боевых коней франки и их противники сарацины.

Это кадры из воплощенного на экране замечательного памятника средневековой литературы Франции — «Песни о Роланде». Режиссер Франк Кассанти обратился к центральному эпизоду поэмы — Ронсевальской битве. Именно в этих главах сосредоточены основные события «Песни о Роланде» — спор Роланда с его лучшим другом Оливьером, гибель франкских пэров, смерть Роланда.

Считая, что историю следует представлять «не как дань прошлому, а как восприятие настоящего», Франк Кассанти воспользовался сюжетом известного литературного произведения, чтобы показать феодальное общество Франции с его резко классовой дифференциацией, со своеобразным пафосом сословной рыцарской героики и религиозностью.

Как и предыдущий фильм Кассанти «Красная афиша», принесший после его демонстрации на Каннском фестивале в 1976 году всемирную известность режиссеру, «Песнь о Роланде» начинается нарочито условно: труппа бродячих средневековых актеров, путешествуя по Пиренеям, решает сыграть центральные эпизоды происходившей там в VIII веке кровопролитной битвы войск Карла Великого с басками, нашедшей свое поэтическое осмысление в «Песни о Роланде». Частный эпизод сражения с басками подвергся в поэме значительному изменению: вместо басков появились грозные сарацины.

— Несмотря на большое количество действующих лиц, — говорит Франк Кассанти,— сюжет отличается простотой и последовательностью. Мы снимали батальные кадры при помощи трех камер и электрического крана — это позволило достичь большей мобильности съемок.

Подготовка к съемкам длилась более двух лет. Была проведена огромная работа по воссозданию быта, костюмов, оружия того времени. Это оказалось тем более трудно, что во Франции существует крайне мало исторических документов о периоде до XIII века. Немало усилий приложили авторы фильма для воссоздания музыки того времени. Ни одна декорация, ни один костюм не существовали до начала съемок. Все было воспроизведено молодыми сотрудниками художественной школы Буль.

— «Звезды» и малоизвестные актеры отдавали себя съемкам без остатка,— говорит Кассанти.— Стремясь создать как можно более реалистическое произведение, я привлек к съемкам в основном актеров театра, так как мне кажется, что киноактерам недостает порой школы классического мастерства. Они привыкли, как правило, играть своих современников и в большинстве случаев не могут чувствовать себя естественно в тоге Нерона или в кольчуге Роланда...

Ю. Чижова

ФРГ

В основу романа французского писателя Робера Мерля «Смерть — мое ремесло» легли дневники нацистского преступника Рудольфа Хесса, написанные бывшим комендантом Освенцима в камере краковской тюрьмы. Роман, вышедший в свет четверть века назад, стал документом большой обвинительной силы, разоблачающим не только самого Хесса (в книге он носит фамилию Ланг), но и суть фашизма, идеи которого он приводил в исполнение.

Недавно появилась вторая, на этот раз кинематографическая версия чудовищного досье «бухгалтера смерти» Рудольфа Хесса — фильм западногерманского режиссера Теодора Котуллы «Из одной немецкой биографии». В прологе рассказывается о юности Хесса-Ланга: 1916 год — встреча в военном госпитале с капитаном Гюнтером, проповедовавшим немецким юношам идеи «великой Германии». 1917 год — окопы: доброволец Ланг впервые знакомится с «техникой» массового убийства. Год спустя, став безработным и не видя выхода из тупика, он пытается покончить жизнь самоубийством. Но скоро «выход» находится — юный «герой» с восторгом встречает фашизм, одним из первых надев коричневую рубашку. Убийство коммуниста в одной из кровавых акций нацистов заканчивается для Ланга многолетним тюремным заключением. Однако после прихода фашистов к власти Ланга освобождают. Он находит покровителя в лице полковника вермахта, который берет его к себе на службу, помогает встать на ноги. После этого ему дают особое задание, назначив начальником концентрационного лагеря.

Фильм воспроизводит одну за другой страницы жизни нацистского преступника, при этом авторы точно расставляют акценты, характеризующие Хесса и таких, как он. Спокойный, на первый взгляд, бесстрастный тон ленты, как отме-

чает критика, ни в коей мере не говорит об отсутствии авторской позиции — режиссер Котулла прекрасно понял и оценил силу приема, использованного Мерлем в своем романе: пусть факты говорят сами за себя. Фильм дает убедительную картину истории развития Германии между двумя войнами, историю зарождения фашизма.

То, что для Рудольфа Хесса в его дневнике служило оправданием своих поступков, для зрителя звучит сегодня как самый убедительный аргумент обвинения. Он «всего лишь исполнял приказы». Его «чистая совесть» проистекает из чувства «добросовестного выполнения заданий командования». И он не видит никакой разницы между исполнением поручений своего работодателя на ферме в Приморье и выполнением приказов фюрера, который поставил его управлять лагерем смерти.

Отсутствие какой бы то ни было моральной основы, тупое выполнение приказов — вот основные черты «голубого убийцы» Ланга-Хесса, показанные в фильме Теодора Котуллы. Сам «герой» изображает себя стоящим в стороне от важнейших исторических событий. Он был «одним из многих», «человеком из толпы», «солдатом», выполняющим «незначительные приказы» командования. Свою же личную жизнь он построил «благородно и образцово», как подобает истинным арийцам. Даже в его освенцимской квартире царила атмосфера образцовой немецкой семьи: жена присматривала за детьми и поливала цветы, при этом «гуманно» относясь к домашней прислуге. Сам Ланг совершал обход лагеря так же, как раньше обходил поместье. Правда, время от времени «за его спиной» раздавались какие-то выстрелы, но все это происходило не на его глазах, и «возможно» выстрелы были связаны с «поддержанием дисциплины» в этом как-никак дисциплинарном лагере. Хотя, действительно, это он подал Гиммлеру идею насчет того, как скорее разрешить проблему «ликвидации» узников, но ведь ему было сказано, что это — задание «особой для рейха важности». Поэтому-то ему и «приходилось» иногда вечерами давать нагоняй работникам отдельных секций крематория, которые «не выполняли план»...

Когда Ланга-Хесса — как военного преступника — судят и приговаривают к тюремному заключению, он недоумевает: «За что? Ведь я только выполнял приказ...»

Некоторая бесстрастность повествования, которую режиссер Теодор Котулла сообщил своему фильму, никак не ослабляет силу его антифашистского звучания, подчеркивают критики. Скорее, наоборот — усиливает. Фильм актуален, особенно для сегодняшней ФРГ, еще и потому, что является гневным обвинением тем, кто пытается обелить и оправдать поколение «тихих и исполнительных немцев», к которому причадлежал и «добросовестный убийца» Рудольф Хесс.

В. Ольгин

Чехословакия

Сценарист и режиссер Петр Шульгоф снял комедию на материале современной жизни Чехословакии — «Так я за это берусь, шеф!», затрагивающую важную общественную проблему: дефицит рабочей силы в некоторых областях народного хозяйства страны. Роли главных персонажей картины Питреса и Вацека, уполномоченных по вербовке рабочих, сыграли популярные артисты пражского театра «Семафор» Лудек Собота и Петр Нарожный. Дела у Питреса и Вацека идут хорошо, они успешно набирают новых работников для своего предприятия. Однако на поверку оказывается, что удачливые вербовщики действуют недозволенными методами: прежде чем обратиться к тому или иному человеку, они разными способами узнают компрометирующие подробности из его частной жизни и по сути дела шантажируют людей, вынуждая их принять не очень-то привлекательные для них предложения. По ходу действия «изобретательные» вербовщики становятся жертвой собственных же методов и вынуждены заняться работой каменщиков. «Юмор должен помочь исправлению недостатков», — говорит режиссер, имея в виду как достойные осуждения поступки отдельных людей, так и просчеты делового характера, связанные с организацией и планированием производства.

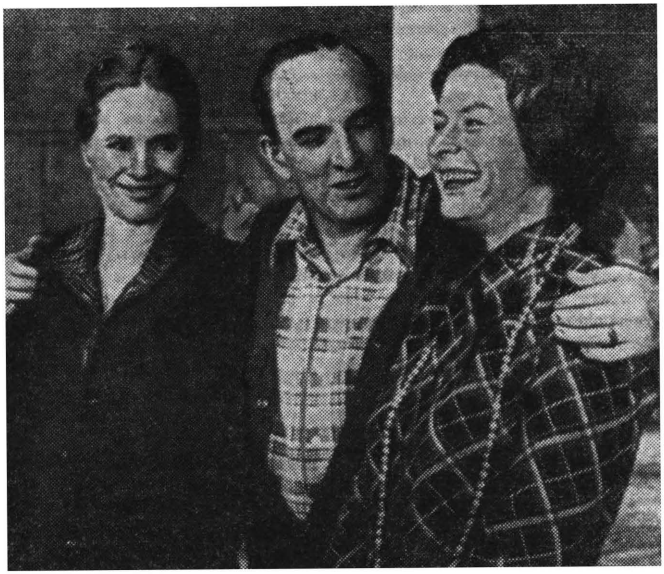
И. Обутин

Швеция

Известная актриса и театральный режиссер Гюннель Линдблум дебютировала как кинорежиссер, поставив фильм «Райский уголок» по одноименному роману Уллы Исаксон. Сценарий написала сама Улла Исаксон, которая имеет уже большой опыт работы в кинодраматургии, в частности, она — автор сценариев ряда картин Ингмара Бергмана.

«Райский уголок» начинали снимать в кинокомпании Бергмана «Синематограф», а после того, как режиссер покинул Швецию, фильм продолжили «Свенск фильминдустри» — самая крупная компания Швеции — и Шведский кинониститут.

В картине изображается летний отдых большой семьи, представленной четырьмя поколениями — от прадедов до правнуков. Братья и сестры, родители и дети, которые зимой не могут найти времени, чтобы увидеться друг с другом, летом собираются на огромной вилле с идиллическим названием «Райский уголок». Здесь царят свои законы, свои, установленные много лет назад порядки: здесь разыгрываются маленькие драмы; здесь дружат, любят и ссорятся. Юные обитатели «Райского уголка» страдают от оди-



Лив Ульман, Ингмар Бергман и Ингрид Бергман на съемках фильма «Осенняя соната» (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

ночества и отсутствия взаимопонимания со взрослыми: это порождает в них ранний цинизм и озлобленность.

Таковы приметы жестокого и холодного мира, в котором живут персонажи ленты. Фильм затрагивает актуальные для современной Швеции вопросы: как уберечь молодое поколение от жестокости и зла буржуазного общества, царящих вокруг и калечащих души? Как правильно воспитывать сегодняшних подростков? Острота социальной проблематики — безусловное достоинство фильма Линдблум. В то же время, как отмечает критика, в картине слишком много диалогов и мало действия, характеры героев однозначны, ясны с первых же кадров. По мнению рецензентов, роман Уллы Исаксон — более значительное и глубокое произведение, чем одноименная лента.

●

Закончились съемки фильма «Ведь нужно жить», авторы которого — совсем еще не известные в игровом кино Швеции режиссеры Маргаретта Винтерхеден и Альф Израэльсон. Тем не менее это не первая их киноработа: они сняли один из немногих в Швеции фильмов, посвященных забастовке трудящихся, — он так и называется — «Забастовка 69/70». «Ведь нужно жить» — картина, во многом похожая на предыдущую. Только первая лента была документальной, а теперь авторы обратились к приемам игрового кино. Правда, в фильме много документальных фрагментов — это интервью с рабочими-горняками, которые покинули родные места и переехали в более густонаселенные районы.

Часть этих интервью была снята три года назад, когда Винтерхеден и Израэльсон еще только обдумывали будущий фильм. Чтобы поставить картину, авторам пришлось проделать огромную подготовительную работу. Они получили небольшую субсидию от Шведского киноинститута, но в основном финансируют постановку сами, используя полученную за свой первый фильм так называемую «премию за качество».

Проблема текучести рабочей силы стоит в Швеции очень остро. Люди вынуждены покидать родные места, чтобы получить работу. Но авторы ставят вопрос еще более остро: они сравнивают положение шведских рабочих с севера с положением иммигрантов в Европе. Так, в фильме появляются марокканские рабочие, отправляющиеся в поисках заработка в Бельгию и Францию.

Вначале Винтерхеден и Израэльсон собирались снова сделать свой фильм документальным, но потом поняли, что материал требует иной формы. На примере рабочего Нильса авторы рассказывают о жизни фабрики, о том, как стремление предпринимателей к высоким прибылям отражается на положении трудового люда, о рабочей солидарности.

Серьезность и глубина замысла фильма «Ведь нужно жить» противостоят пустой развлекательности и откровенно коммерческому характеру большей части современной шведской кинопродукции.

●

После длительных переговоров было достигнуто соглашение между Ингмаром Бергманом и директором крупнейшей шведской кинокомпании «Свенск фильминдустри» Кенно Фантом относительно постановки нового фильма. Из своих тридцати с лишним картин Бергман значительную часть сделал для «Свенск фильминдустри», и теперь сотрудничество вновь восстановлено. Но на этот раз оно осуществлялось под заграничной маркой, а именно, через дочернюю компанию «Свенск фильминдустри» — «Суздфильм» в Париже и компанию Ингмара Бергмана «Персона» в Мюнхене.

Новый фильм называется «Осенняя соната», в центре сюжета — сложные отношения между матерью, которую играет Ингрид Бергман, и дочерью, в роли которой снимается Лив Ульман.

М. Смирнова

Петр Попогребский

Комиссия по расследованию

Мадоян — С. Саркисян,
Зайцев — В. Рецептер

Тишина зимнего вечера над утонувшей в снегах долиной, посреди нее возвышается величественно силуэт атомной электростанции. Увенчанная металлической стройной трубой, она напоминает огромный корабль, плывущий по заснеженным северным лесам...

Мирно светятся окна в домах атомного городка.

Вот одна из квартир: глава семьи — приземистый плотный человек восточной наружности, это директор станции Мадоян. Перед ним два черноголовых сына семи и девяти лет. Все трое поют. Хозяйка, русская полная женщина, собирает ужин. Повинуясь повелительным взмахам дирижера, пробует включиться в хор и она, но слова родной песни мужа ей не знакомы, она смеется смущенно и счастливо, в доме мир и покой, и так ладно поют сыновья, звенят чистые мальчишечьи голоса, восходя высоко над рокотом мужского голоса...

И вдруг необыкновенной яркостью наливается люстра и начинает медленно гаснуть.

Беспричинное и оттого тревожное явление. Хор звучит громче, как бы пытаясь голосами поддержать меркнущий свет, но он слабеет, слабеет.

Но вот вновь стало светло, со светом вернулось веселье, и песня зазвучала громче, чем прежде, так, что заглушила раздавшуюся телефонную трель. Мадоян скорее угадал ее, чем услышал.

Продолжая дирижировать одной рукой, другой он поднял трубку.

Жена торжественно внесла блюдо с долмой — кавказскими голубцами в виноградных листьях, — над горкой зеленых этих ядрышек вился пар.

Она повернулась к мужу, взглядом приглашая его к столу.

Притихший, какой-то обиженный, Мадоян стоял у телефона, прижимая трубку к груди. Бережно положил он ее на аппарат, посмотрел на жену, на детей — мальчики пели, и вдруг сорвался с места, теряя шлепанцы, промчался через комнату.

— Где второй башмак, Зина? — дико крикнул он из передней.

— Саркис, ты что? Куда на ночь глядя?

Мадоян вернулся в комнату, вид у него был растерзанный: ушанка надета вкривь и вкось, воротник пальто подвернулся, башмака же он не нашел и, видимо, был готов выбежать на улицу в одних носках.

Мальчики смолкли. Порывисто он обнял их, прижал к груди, и младший вдруг тонко заплакал.

— Саркис! — испуганно сказала жена. — Долма стынет.

— Авария! — прошептал Мадоян.

Он выбежал из подъезда. У тротуара ждала «Волга».

Хлопнула дверца, машина рванулась в темень, а вслед ей, прикрывая стекло ладонями, смотрели из освещенного окна на втором этаже два мальчика и женщина.

— Зайцев уже там? — спросил Мадоян в машине.

— Не можем найти, — ответил с заднего сиденья сотрудник.

— Главный инженер станции не иголка в сене! — вспылил Мадоян.

— Дома его нет.

— Да не дома, у Верховцевой его искать, не знаете?!

— Звонили. Не берет трубку никто.

— Не по телефону, в дверь звонить! Ногой! Рукой!.. Стой! — крикнул Мадоян шоферу.

Машина затормозила и снова тронулась, едва сотрудник выскочил из нее.

Задохнувшись от бега по лестничным маршам, сотрудник стоял перед дверью. Никакого движения не слышалось за ней. Он позвонил еще раз, потом еще.

Дверь, наконец, открылась. Стоявшая за ней высокая красивая женщина лет тридцати с небольшим посмотрела на него удивленно и с неудовольствием, видимо, никак не ожидала, что он может решиться прийти к ней в столь поздний час.

— В чем дело, Петя? — спросила она.

— Анна Ивановна, Зайцев, простите, Олег Петрович не у вас? — и прежде чем она успела ответить, сотрудник заговорил, сбиваясь не только от того, что дыхание его еще не

восстановилось, но и от смущения. — Если увидите случайно Олега Петровича, передайте, что ему срочно необходимо быть на станции.

В женском фартуке с рюшками Зайцев сидел на кухне, держа в одной руке паяльник, в другой — латунный кофейник-джезве.

Из прихожей доносились обрывки разговора:

— ...аварийно остановили реактор... — говорил мужской голос. — Еще раз извините.

Хлопнула дверь... В кухню вошла Аня.

Зайцев подцепил паяльником олово и продолжил работу — он залуживал днище кофейника.

— Олег?! — сказала Аня.

— Пусть уедет, — ответил он.

— Боже мой, кому сейчас дело, у меня ты или нет?!

С улицы донесся шум отъехавшей автомашины. Зайцев тщательно разгладил пайку, подул и, только убедившись, что днище остыло, поместил кофейник на подставку и встал.

— Я поеду с тобой, — сказала она.

Он посмотрел на нее — растерянность и испуг были в ее глазах.

— Ну, чего ты так, чего?! — спросил он. — Не пожар, не землетрясение... — он коснулся ее руки. — Я позвоню.

Он прошел в прихожую, снял с вешалки пальто.

— Фартук, — сказала Аня.

Да, он забыл снять фартук. Значит, сам был в тревоге, но старался казаться спокойным, чтобы помочь ей, успокоить ее.

— Там паяльник горячий, — сказал он. — Не обожгись.

В толстостенном боксе Мадоян облачался в пластиковый скафандр.

— Деформировался технологический канал, — докладывал дежурный инженер. — Не можем извлечь.

— Почему?! — прошептал Мадоян. — Почему деформировался?!

— Где же Зайцев, Саркис Акопович? — спросил второй сотрудник.

— Зайцев, Зайцев, Зайцев! — взорвался Мадоян. — Шагу без Зайцева ступить не смеем! Откуда я знаю, где Зайцев?! — он чувствовал себя беспомощным без Зайцева в неменьшей степени, чем остальные, и это усиливало досаду. — Это вас я должен спросить, где Зайцев!? — выкрикнул он и осекся — неизвестно когда и как появившийся в боксе, за их спинами стоял Зайцев.

Зайцев и Мадоян, оба в скафандрах, вышли из реакторного зала.

Глаза Мадояна были дикими, в то время как дозиметрист обнюхивал его скафандр щупом счетчика радиоактивности, он что-то Зайцеву говорил быстро, нервно — то ли жаловался, то ли ругался, но для окружающих губы его шевелились беззвучно.

Только когда они вошли в бокс для переодевания и сняли шлемы, Зайцев услышал, что говорил ему Мадоян:

— Олег!.. Кажется, мы сожгли реактор.

Человек слышит, видит свет, отсутствие света воспринимается как тьма, может почувствовать холод и жар, горечь и сладость пищи, даже ощутить пристальный взгляд. Но есть физическое явление, к встрече с которым природа не удосужилась подготовить человека — радиация: ни вкуса, ни цвета, ни запаха. Пронзенный ею человек не почувствует боли...

Восполнить недостающее шестое чувство призваны приборы. Большие и малые, они контролируют поверхности человеческого тела, руки, голову, грудь, ибо даже ничтожная пылинка, вынесенная из радиоактивной зоны, таит в себе невидимую опасность.

— Саркис, прекратите! — говорил Зайцев. — Нет пока оснований валить все на наши эксперименты.

— А повышение мощности, это не основание? — крикнул Мадоян. — Да я в тюрьму сяду! Завтра здесь будет комиссия!

Они стояли в кабине циркулярного душа.

— Ничего, Саркис, вдвоем в камере нам будет не скучно. — Зайцев продолжал методично тереть щеткой кончики пальцев — при санобработке ногтям и ногтевым лункам уделяется особое внимание, но, увидев, что Мадоян сник, замер под душем без движения, он по-

жалел о шутке. — Ну, а поскольку мы еще не в тюрьме, давайте не нарушать правила радиационной безопасности, Саркис Акопович! — сказал он и, взяв руку Мадояна, прошелся по ней щеткой, желая шутливым этим жестом отвлечь, успокоить друга.

Застегивая на ходу белый халат, Аня быстро шла по переходам станции. Распахнула одну из дверей — за ней открылся просторный зал, залитый ярким стерильным светом, — это был зал блочного щита управления.

Кроме Мадояна и Зайцева, здесь находилось еще несколько человек, все те, кто принимал участие в экспериментах, энтузиасты, молодые ребята.

— Что? Наши эксперименты? — спросила Аня с порога.

Ей ответили не сразу — версия эта уже обсуждалась.

— Температура всех ответственных узлов в пределах нормы, — сказал один из сотрудников, тот, кто прибегал к ней в поисках Зайцева. — Только что еще раз просмотрели результаты всех режимов, когда мы меняли загрузку урана по схеме Олега Петровича, — он посмотрел на Зайцева.

— Если бы дело в этом, канал сгорел бы тогда же, а не месяц спустя после испытаний, — поддержал его второй.

— Вообще, канал мог быть поврежден тогда же, — сказал Зайцев. — Шесть недель держался, сегодня взял и...

Мадоян в спорах участия не принимал, лишь переводил взгляд с одного на другого. Что произошло с реактором, решали они, но ответственность за происшедшее нес он.

— Но я убежден — дело не в наших экспериментах, — продолжал Зайцев.

Посветлели лица, авторитет Зайцева был высок.

— Тогда что же, регулирование? — спросила Аня.

— Может, регулирование, — ответил Зайцев. — Или дефект в реакторе. Реактор новый, многого еще не знаем в нем.

Мадоян продолжал молчать.

— Объяснять аварию нашими экспериментами — простейшее решение, — сказал Зайцев. — Я бы забыл о них пока, чтобы они глаза не застилали. Нам и комиссии.

Только тут Аня поняла, что все объяснения предназначались не ей — Мадояну.

— Не найдем другой причины, вспомним о них, — продолжал Зайцев. — Но я верю, найдем.

— Однажды я вам поверил, — буркнул Мадоян.

— Поверьте еще раз.

Мадоян не ответил и пошел к выходу из зала.

Проскрипев скатами по онаждаченной ночным морозом мостовой, «Жигули» остановились у пятиэтажного дома.

Из подъезда вышла Аня, придерживая полы распахнутой шубки. Зайцев смотрел, как идет она, напряженно легкая, отрешенная, и засмотрелся до того, что забыл открыть ей дверцу.

— Здравствуй! — сказал он, когда она села рядом.

Она кивнула. Он посмотрел на нее, хотел спросить что-то, но не решился и тронул машину.

— Заедем к гостинице, — сказал он. — Посмотрю, подали ли для комиссии автобус

Спецгостиница помещалась в одноэтажном коттедже с входным крыльцом в торце и остекленной верандой в середине фасада. Дорожка, расчищенная в сугробах, вела к тротуару. Здесь уже стоял автобус, на подходе к нему было несколько человек.

— Никого не знаю, — сказал Зайцев, глядя на них из машины.

Впереди вышагивал, заслоняя широкой спиной остальных, массивный человек в ондатровой шапке и добротном пальто особого, министерского покроя.

— Подоба, — сказала Аня. — Иван Николаевич Подоба. В его главке КБ Долинина. Вот он.

Высокий худой старик в каракулевой шапке пирожком появился на крыльце, за ним — молодая женщина в шубке с капюшоном и брюках. Долинин спустился с крыльца и, преду-

предительно пропустив вперед женщину, пошел вслед за нею.

Из коттеджа один из другим вышли трое. Аня отвернулась от окна.

— Едем!

— А это кто? — спросил Зайцев.

— Главный конструктор реактора, — ответила она, не глядя на людей на дорожке. — Жолудов... Поехали.

— Его я узнал, — сказал Зайцев. — А вот тот, последний? Как конвоир?

Замыкал группу человек, одеждой и статью напоминавший Подобу, только моложе.

— Кто-то из министерства, Терехов, кажется, не помню... Чего мы стоим? — сказала она вдруг раздраженно. — Я же сказала, поехали!

Зайцев удивленно взглянул на нее и тронул машину.

Жолудов и его помощник Майорец, статный брюнет с баками на полщеки, стояли у автобуса, дожидаясь, пока сядут остальные. Мимо проехали «Жигули», молодая женщина сидела рядом с водителем.

— Смотри, Аня?! — сказал Жолудов.

— Где?! — Майорец посмотрел вслед машине. — Не заметил, шеф.

— Да-а, сложное положение у Василия Никитовича, — сказал в автобусе Подоба, глядя на Жолудова в окно. — Первый реактор собственной конструкции, так сказать, дебют и не состоялся...

— Вам что, уже известна причина аварии? — спросил сидящий сзади Терехов.

Подоба повернулся к нему.

— Известно, что реактор и года не проработал.

— Во-первых, больше года.

Не дослушав, Подоба отвернулся и сказал на весь автобус:

— Ну что, поехали?!

У одного из последних домов в поселке Зайцев опять остановил машину, здесь он всегда подбирал чету Харитоновых, они уже стояли на краю тротуара, оба одинаковые, востроносенькие, в очках. В них безошибочно можно было опознать туристов, любителей походов на байдарках, песен у ночного костра.

— Олег Петрович, через неделю у нас отпуск, — сказала Харитонова. — Наверное, придется отложить?

Харитонов дернул ее за рукав.

— У нас путевки на турбазу Домбая, — возразила она ему. — Надо сдать, чтобы не сгорели.

— Ничего не знаю пока, ребята, — сказал Зайцев. — А Жолудова я представлял старше... — это уже относилось к Ане.

Она промолчала, но как-то скованно. Харитоновы же на заднем сидении зашевелились, переглянулись многозначительно. Зайцев этого не видел.

Впереди от шоссе уходило в лес ответвление, перегороженное шлагбаумом. При приближении машины он поднялся.

Вслед за «Жигулями» Зайцева проехал автобус с комиссией и некоторое время спустя черная «Волга» с двумя пассажирами. Один из них был Мадоян, другой — некрупный человек лет пятидесяти с жестким, но живым лицом — председатель комиссии Шестаков.

На экране телевизора появились расплывчатые ряды тепловыделяющих элементов, застывшие хоботы внутрикорпусных манипуляторов, покоробленные детали.

Облаченные в стерильные комбинезоны члены комиссии собрались в толстостенном боксе, оборудованном телемониторами. Тревожно пела вентиляция, светились огни счетчиков радиоактивности.

— Ваше мнение, Василий Никитович? — Шестаков повернулся к Жолудову.

— Прежде чем судить, что с реактором, я должен получить вот эти обломки, — Жолудов указал на экран телемонитора.

— Сколько времени нужно на это? — спросил Шестаков у Мадояна.

Тот вопросительно посмотрел на Зайцева.

— Трудно сказать, — ответил Зайцев.

— Без этого все наши рассуждения будут гаданием на кофейной гуще, — сказал Жолудов.

— Да-а! — вздохнул Шестаков. — Павел Александрович! — он повернулся к Долинину. — Но у вас-то есть возможность покопаться в своем регулировании?

— Разумеется.

— Какой срок вас устроит?

Долинин развел руками.

— Поиск собственных ошибок дело хоть и неприятное, но тоже творческий процесс. Результаты творческого процесса с трудом поддаются прогнозу.

Шестаков всматривался в его лицо, стараясь понять, шутит ли старик или его манера выражаться столь витиевата.

— Но начнем мы сей же момент, — Долинин повернулся к своей помощнице. — Так, Леночка?

Лена всем своим видом изобразила готовность немедленно заняться делом.

— Я убежден, что регулирование к аварии не имеет отношения, — сказал Подоба как бы про себя.

— Уверенность в собственной правоте еще не аргумент, — возразил Терехов.

— А без нее работа невозможна.

— Так давайте работать, — сказал Шестаков.

Открылась массивная бронированная дверь. Первым, естественно, должен был выйти Шестаков, но он пропустил вперед Аню, поддержав ее под локоть, когда она переступила порог.

Они вышли из бокса. За ними Мадоян с Зайцевым.

— Как вам работается тут, Аня? — спросил Шестаков.

— Замечательно, — ответила она. — Передний край науки.

Шестаков усмехнулся.

— Что Клавдия Филипповна? Не скучает одна?

— У мамы подруги.

— Когда захотите вернуться в Москву, дайте знать, — сказал Шестаков.

— Спасибо, — ответила она.

Из бокса вышел Жолудов со свитой.

— Как устроился? — спросил Мадоян Жолудова.

— Как всегда, в своей комнате, спасибо, что придержали.

— Да, вы не знакомы, — вспомнил Мадоян. — Наш новый главный инженер, — он повернулся к Зайцеву. Тому пришлось отвлечься от разговора Шестакова с Аней. — Олег Петрович Зайцев.

— Я верю в ваш реактор, Василий Никитович, — пожав руку Жолудову, сказал Зайцев.

Он был ниже на полголовы, ничего примечательного не увидел Жолудов в его наружности, да и фраза Зайцева показалась ему дежурной — когда нечего сказать, всегда говорят что-нибудь приятно ободряющее.

— Знаете, я тоже, — не слишком вежливо ответил Жолудов.

Следом за ним назвались Зайцеву Терехов и Майорец.

— Простите, я тоже хочу с вами познакомиться! — услыхав фамилию главного инженера, сказал вышедший из бокса Долинин. — По-моему, вы работали в НИИ?

Приподнятый тон Долинина и весь его оживленный вид не соответствовали моменту, старик вел себя так, словно он прибыл приятно провести время в доброй компании. Наверное, поэтому Зайцев промолчал сухо. За него ответил Мадоян:

— Я пригласил Олега Петровича работать у нас.

— Всю необходимую вам документацию вы получите у Анны Ивановны, — сказал Долинину Зайцев.

Жолудов смотрел в сторону. Там Майорец беседовал с Аней.

— Анечка, бонжур!

— Боренька!

По ослепительным улыбкам могло показаться, что они расцеловались бы, если бы встреча произошла где-нибудь в другом месте.

— Год прошел, — сказал Майорец, — а тебя он и краешком не коснулся, прекрасно выглядишь!

— А ты такой модный! Какие баки!

— Здравствуй! — услышала она — к ним подошел Жолудов.

— Привет! — ответила Аня, но как-то нейтрально, погасив улыбку.

Могло показаться, что ее отвлекли дела — Долинин с Леной ожидали ее, она должна была снадбить их документацией.

И все же Жолудов был несколько озадачен

тем, как сухо ответила она на его приветствие.

— Василий Никитович! — окликнул его Шестаков, он стоял с Мадояном и Зайцевым.

— Дела в Госплане заставляют меня покинуть вас, — сказал он, когда Жолудов подошел к ним. — Называйте это творческим поиском, — он проводил взглядом Долинина, тот уходил в сопровождении Ани. — Как хотите, но знать причину аварии мы должны... Ну... Скорее, как можно скорее! Очень нужно. Прошу!

После теплых, просушенных вентиляцией отсеков станции морозный воздух снаружи казался пронизывающе резким.

Едва выйдя из дверей, Жолудов, Терехов и Майорец как по команде запахнули поплотнее пальто. Мадоян же держался по-домашнему — пальто набросил внакидку, зная, что от дверей до ожидающей его «Волги» несколько шагов.

— Так что, обедаем у меня? — спросил он.

Терехов и Майорец посмотрели на Жолудова — решать ему.

— Ну, Саркис, ты бы еще взвод к себе позвал,— ответил Жолудов.

— Обижаешь! Жену мою обижаешь! Она не взвод, роту тебе накормит! — расставив руки, он стал подталкивать их к машине. — Быстро, быстро! А за обедом продолжим наши, как всегда, содержательные беседы.

Жолудов все еще колебался, несмотря на то, что Мадояну уже удалось сместить их со ступенек подъезда почти к самой машине.

В это время из дверей вышла Аня.

— А может, мы и инженера Верховцеву захватим? — озорно сказал вдруг Жолудов. — Аня! — окликнул он ее.

Она продолжала спускаться по ступенькам, как будто не расслышала, но Жолудов был уверен, что его голос прозвучал достаточно громко. Он посмотрел на Мадояна, однако и тот вел себя так, словно ничего не слышал.

Но тут же Жолудов все понял: вслед за Аней из дверей вышел Зайцев, обогнав ее на ступеньках, подошел к стоявшим у подъезда «Жигулям» и распахнул перед ней дверцу.

Жолудов посмотрел на Мадояна — неужели?! Лицо Мадояна оставалось нейтральным.

Машина Зайцева пыхнула белым парко́м, развернулась и покатила к воротам, где охрана уже подняла шлагбаум.

— Садись! — сказал Жолудову Мадоян.

Терехов и Майорец уже устроились на заднем сиденье, Жолудов хотел было подсесть к ним, переднее сиденье по неписаному правилу принадлежит хозяину машины, но Мадоян, верно оценив состояние Жолудова, подтолкнул его к передней дверце.

«Волга» миновала шлагбаум, вырулила на шоссе.

— Ну, а ты доволен своим главным инженером? — спросил Жолудов, глядя сквозь ветровое стекло — впереди шли «Жигули» Зайцева.

— Замечательный работник, — ответил Мадоян. — Светлая голова.

— Что ж, рад, — вздохнул Жолудов. — Очень рад.

Распахнулась дверь, и в клубах морозного пара в коридоре гостиницы возник бородатый человек в полушубке из собачьего меха. За спиной у него горбился рюкзак, в руке он держал лыжи.

Подоба, вышедший из своей комнаты в пижаме, изумленно уставился на него, но странный человек невозмутимо двинулся вдоль дверей, разглядывая номера на табличках. Нашел нужную комнату, вошел. Поставил лыжи в угол, огляделся. И только тут заметил платье на спинке стула, флакончики на письменном столе и прочие милые предметы, свидетельствующие, что обитатель здешний — женщина.

И тут в комнату вошла Лена, на ходу просматривая листки с расчетами. Подняла голову:

— Простите?

— Я — Природин из института ядерной физики, — сказал человек. — Мне сказали, что я буду жить с конструктором Витко.

— Витко — это я.

— Очень рад! — буркнул Природин.

Он вышел. Но едва Лена села за расчеты, снова стук в дверь.

— Ну кто там?! — крикнула Лена с досадой, видимо, расчет у нее не ладился.

Вошел Майорец. Несмотря на позднее время, он был в пиджаке и галстуке. Быстрым взглядом он окинул комнату — на письменном столе среди таблиц и листков с расчетами затерялась вскрытая пачка печенья, стыл недопитый чай.

— Умственная работа требует фосфору, — с ходу начал Майорец. — Его может обеспечить только полноценная пища. В здешнем кафе «Протон» неплохая кухня.

— Не могу, — отказалась Лена, не без сожаления, впрочем. — Нужно работать.

— Вообще я не из тех, кто прощает отказы. — сказал Майорец. — Но если найдете причину аварии, прощу.

Он вышел в коридор. Коридор делил гостиницу надвое, посредине него был холл с телевизором, диваном и креслами. Здесь и обосновался Природин.

— Не хватило места? — полюбопытствовал Майорец.

— Конструктор Витко оказался женского пола, — ответил Природин.

— Но здесь не дом отдыха, кто первый приехал, тот и прав. Справедливо было бы бросить жребий. Почему ночевать на диване должны вы?

— А почему не я?

— А почему вы?

— Потому что двадцать восемь! — поставил точку Природин.

Майорец только присвистнул в ответ. Он смотрел на Природина с ироничным удивлением естествоиспытателя, столкнувшегося с курьезным явлением в мире насекомых.

Природин невозмутимо распаковывал рюкзак. Решив, что ничего интересного здесь больше не покажут, Майорец двинулся дальше. Постучал в одну из дверей. Это был номер Жолудова.

Жолудов стоял у окна, один в просторной комнате, курил.

— Как насчет сообразить пульку, шеф? — спросил Майорец бодро.

— Без меня.

Майорец потоптался у двери. Хотелось что-то сделать для Жолудова, вид у него был невеселый.

— Шеф! В нашем реакторе я уверен больше, чем в себе, — сказал он с наигранной уверенностью. — Любимый город может спать спокойно, шеф!

— Смотри, не проспи завтра, — ответил Жолудов и отвернулся к окну.

Майорец ушел.

За окном, за желтыми квадратами света, падающего на сугробы из соседних окон, угадывались черные стволы сосен. Их кроны тревожно вздыхали на верховом ветру.

В желтых конусах света под уличными фонарями роились снежные хлопья. То тут, то там гасли в домах окна. Но вот гостиница, низкое ее здание светится в ночи, как иллюминированный пароход, не спит комиссия.

Аня обошла дом с тыла, встала под сосной на пригорке. Отсюда хорошо просматривались номера гостиницы. Вот окно Жолудова. Его номер отличался от других тем, что был снабжен своим, индивидуальным выходом на крыльцо, против него стояла сейчас Аня.

Она нагнулась, сняв варежку, зачерпнула снегу, стала лепить снежок. Сухой от мороза снег лепился плохо.

Жолудов лежал на диване с книгой в руке. Судя по надписи на глянцевой яркой суперобложке, книга была на английском языке.

Звонкий удар в стекло... Жолудов вздрогнул, привстал — на стекле белела шишечка спрессованного снега.

Он отшвырнул книгу, взвихрились ее страницы, усыпанные кривыми и формулами, книга была специальная, порывисто шагнул к двери, зная, кто стоит за нею, радуясь этому и не веря...

На крыльце стояла Аня.

— Ну? Здравствуй! — сказал он.

Она молчала. Он широко распахнул дверь.

— Входи!

— Знаешь, — сказала она волнуясь, — ты не подходи ко мне больше. И не окликай, хорошо?

Жолудов погас.

— Это что, из-за него? — он мотнул головой

в сторону, где по его представлению должна была находиться станция. — Как его, Волков, Зайцев?! Напрасно, я без того все понял.

— Вот и хорошо, — сказала она и повернулась, чтобы уйти.

— Постой! — остановил он ее. — Дай хоть посмотреть на тебя.. Замуж вышла?

Она задержалась на ступеньках.

— Нет.

— Почему?

— Не берет! — ответила она с вызовом.

— Он?! — Жолудов усмехнулся недоверчиво.

— И он, — она спустилась с крыльца в темноту и пошла по яркой полосе света, падавшей из дверей.

Жолудов держал дверь открытой, пока из темноты не перестал доноситься хруст снега.

И опять он один в комнате. Шагнув к стене, он дважды крепко ударил в нее кулаком. Тотчас явился Майорец.

— Ищи третьего, — велел Жолудов.

— Яволь! — расцвел Майорец.

Он вышел в коридор, наугад постучал в одну из дверей, за нею слышались голоса. Это был номер Долинина, Лена докладывала ему первые результаты.

Майорец понял, что они заняты, извинился и закрыл дверь.

— Вначале я не обратила на это внимания, — продолжала Лена, голос ее звенел, личико раскраснелось, — и только после третьего пересчета нашла: системе регулирования присуще дополнительное запаздывание, о котором мы не подозревали.

Долинин изучал листок с расчетами.

— Я даже крикнула «эврика»! — Лена засмеялась.

Находившийся здесь же Подоба удивленно посмотрел на нее.

— Умница вы моя! — сказал Долинин.

Лена ушла, обрадованная.

— За что вы ее хвалите, Павел Александрович? — спросил с дивана Подоба.

— М-м-м, ее отношение к делу. Она же нашла.

— Да она в гроб заколачивает наше дело! — перебил Подоба.

— Иван Николаевич, я закрою форточку с вашего разрешения. — Долинин подошел к окну. — Что-то дует...

— Весело так заколачивает, с криками «Эврика»! А мы еще подначиваем; молодец, давай копай дальше!

— Но именно это составляет суть метода последовательных приближений, — сказал Долинин.

— К чему приближений?

— К истине.

— Послушайте, Павел Александрович! — Подоба с трудом сдерживал возмущение. — Произошла авария, государственный масштаб...

В дверь постучали — это опять был Майорец.

— Как насчет преферанса? — беспечно справился он.

— Я, к сожалению, не игрок, — признался Долинин.

— А вы? — обратился Майорец к Подобе.

— Закройте дверь! — рявкнул тот.

— Не понял?

— Закройте дверь!!!

Майорец, прищурившись, посмотрел на него.

— Вы можете громче, я не слышу! — и удовлетворившись своим ответом, Майорец ушел.

Подобе потребовалось некоторое время, чтобы ввести себя в прежнее состояние.

— Мы не на соревнованиях по кроссу, где победителя ждет приз, — продолжил он. — Хоть на голову опередим всех со своей истиной, наград нам не будет, а вот по голове — это уж точно!

— Иван Николаевич, я не силен в спорте, мое хобби музыка. Кстати, я привез с собой несколько кассет, — он подошел к столику, на котором лежал портативный магнитофон, оглядел его любовно. — Стереофонический, представьте, такая кроха!

— Павел Александрович, вы меня разыгрываете! — взвился Подоба.

— Никоим образом!

— В таком случае мы говорим на разных языках.

— На языке Толстого и Гоголя, Иван Николаевич!

Подоба встал и вышел.

По коридору слонялся Майорец, похлопывая по ладони колодой карт. Найти третьего партнера не удавалось.

В то время как Подоба проходил мимо холла, Природин выволок в коридор снятый с окна карниз с портьерой.

— Комиссия! — презрительно буркнул Подоба, пройдя мимо.

Природин стал примерять карниз по ширине холла.

— Послушайте, а может, вы играете в преферанс? — спросил его Майорец.

— Играю, — ответил Природин. — Помогите подвесить.

Майорец обрадовался. Встав на стулья, они подняли карниз и прицепили его к настенной электропроводке. Природин задернул портьеры, и холл превратился в изолированное помещение. Тем временем Майорец сбегал за Жолудовым.

Но когда они вернулись, портьеры оказались задернутыми, за ними не слышалось никакого движения. Наконец, Майорец не выдержал и заглянул в холл.

Лежа на диване, Природин спокойно смотрел на него, поблескивая стеклами очков.

— Приступим? — спросил Майорец.

Природин отрицательно помотал головой.

— Ты же обещал! — возмутился Майорец.

— Простите, я сказал умею, но это не значит хочу. Недоразумение произошло из-за неточной постановки вопроса.

Майорец рывком задернул портьеру. Гнев его был особенно силен из-за того, что он испытывал вину перед Жолудовым.

— Ну и комиссия, шеф! Пульку не соберешь!

— Пульку? — услышали они. Возле них остановился человек в синем тренировочном костюме, традиционной одежде опытного обитателя гостиниц. — Третий нужен? — осведомился он.

— Дорогой! — обрадовался Майорец. — Где же ты раньше был?!

Аня не заметила, сколько времени бродила она, уйдя от Жолудова, по окраине поселка; лес окружал поселок со всех сторон.

Возвращаясь, она увидела у своего подъезда машину. Двигатель работал для тепла, и водитель, угревшись, успел заснуть за рулем.

Это был Зайцев.

— Гуляла? — спросил он, когда они поднимались по лестнице.

Она не ответила, и он не переспросил — оба устали.

Аня достала ключи, стала отпирать дверь, замок не поддавался. Зайцев подошел, пошевелил ключ в скважине, щелчок — дверь открылась.

— Надо перебрать замок, — сказал он.

Вошли.

— Кофе будешь? — спросила она

— Лучше чаю, а то не засну...

Она поставила чайник, а он отыскал отвертку, вернее, не отыскал, а просто взял ее там, где она должна была находиться — в ящике буфета.

Аня прошла в комнату, прилегла на кушетку. Зайцев занялся замком.

— Я была у Жолудова, — сказала она из темноты. Ответа не последовало. — Значит, ты ничего не знаешь, — заговорила она. — Я с ним познакомилась давно, когда я уехала из Москвы, здесь уже монтировался реактор и он сюда приезжал... Ты меня слышишь?

— Слышу.

— Почему молчишь? Тебе все понятно?

— Кроме одного, — ответил он. — Зачем ты мне это рассказываешь?

— Ты что, знал об этом?

Зайцев промолчал.

— Все равно кто-нибудь расскажет, уж лучше я сама..

— Понял, — сказал Зайцев.

— Что?!

— Я о замке.

— Так вот, я объяснила ему, что все его прошлые приезды — это все в прошлом

Судя по металлическому позвякиванию в передней, Зайцев продолжал чинить замок. Аня не могла видеть, что на самом деле замок уже собран, позвякивание же — просто камуфляж, видимость ремонта, призванная объяс-

нить молчание, ибо, что сказать и как себя вести, Зайцев не знал.

— Да оставь ты его в покое! — сказала она.

Звуки прекратились. Вскоре Зайцев вошел в комнату, но на нем уже было пальто.

— Ты уходишь? — Аня даже приподнялась с кушетки.

— Понимаешь, там ребята ждут.

— Обойдутся сами.

— ...Извлекаем канал, очень сложно. Исследование микроструктуры, состояние металла... Завтра нужны результаты... — говорил он сбивчиво, отводя глаза, но Аня поняла, что настаивать бесполезно, удержать его она не сможет.

Из кухни донесся свист — поспел чайник.

— Состояние металла, — повторила она. — Иди, исследуй....

На телеэкране двинулась в недрах реактора механическая рука. Движение ее было судорожным, затрудненным, оператор управлял механизмом почти вслепую, так было сужено поле обзора.

Напряжение этой работы передавалось и Зайцеву, он стоял за спиной оператора. Щупальце на телеэкране повело в сторону.

— Стоп! — не выдержал Зайцев. — Левее! Левее!

— Олег! — оператор повернул к Зайцеву искаженное лицо, на лбу проступили капли пота. — Шел бы ты... Шли бы вы спать, Олег Петрович!

Зайцев смолчал — оператор был прав. Он отошел к другому монитору, переключил канал — на телеэкране возник реакторный зал.

Нелегкая там шла работа: человек в пластиковом скафандре вбегал в зал и, совершив две-три манипуляции инструментом, поспешно скрывался за стальными дверями шлюза. Зажглись предупреждающие транспаранты, и в кадр на телемониторе вплыла ремонтная машина. Дальнейшее было предоставлено механизмам.

Они извлекают из реактора канал, увозят его в специальный бокс, где он подвергается осмотру.

И вот свежие фотоснимки с отпечатками микроструктуры металла в руках у членов комиссии. Как всегда, по одну сторону стола разместилась группа Жолудова, по другую — Долинин со свитой, в торцах сидят остальные члены комиссии и работники станции. Лишь стул Природина выпадает из ранжира, как, впрочем, и его одежда: он явился на заседание в свитере грубой вязки.

— Что и требовалось доказать! — Жолудов шлепнул фотоснимками о стол. — Канал работал в нерасчетном режиме, — он встал, прошелся по кабинету. — Павел Александрович! — он остановился напротив Долинина. Жест этот был понятен — только что выяснилось, что канал разрушился не сам по себе, значит, причина в регулировании.

— Да, мы обнаружили в своей системе некоторое запаздывание, — заговорил Долинин. — Но могло ли оно ввести канал в такой режим... — он почему-то поежился, зябко повел плечами, как будто ему было не по себе под взглядами членов комиссии. — Пожалуйста, потрогайте мой лоб, — неожиданно обратился он к Природину, тот сидел рядом.

— Не стану, — ответил Природин, вызвав общее удивление. — Я дам большую погрешность: от лыжных палок у меня огрубели ладони.

— Леночка! — позвал Долинин.

Загремели стулья. К Долинину направился и Подоба. Лена приложила руку ко лбу старика и озабоченно покачала головой. Не доверяя ей, ту же операцию проделал Подоба:

— По-моему, никакой температуры.

— Простите, Иван Николаевич, но поскольку я еще жив, какая-то температура должна быть!

Жолудов усмехнулся, посмотрел на Аню... Ее тоже смешили чудачества непосредственного старика, но, увидев, что Жолудов смотрит на нее, она погасила улыбку.

— Но мы продолжим, еще раз испытаем, — сказал Долинин.

— Бог в помощь! — проворчал Подоба.

— ...И с пристрастием, так, Леночка? — Долинин повернулся к Лене. — А я... Стало быть, я заболел, — он с трудом поднялся из-за стола.

— Машину! — Мадоян кивнул одному из сотрудников.

Сотрудник проводил Долинина до двери. Старик уходил задумчив, видимо, сосредоточился на своих ощущениях. Но нет, оказывается, он продолжал думать о делах.

— Саркис Акопович! — задержавшись на пороге, обратился он к Мадояну. — На какой мощности, простите, работал реактор в момент аварии?

— На нормальной, — помедлив, ответил Мадоян.

Некоторое время Долинин продолжал смотреть на него, размышляя. Мадоян почему-то почувствовал себя неуютно. Наконец, Долинин вышел из кабинета.

— Хорошо, — сказал Жолудов. — Если мы не можем определить, где у нас болит, — усмехнувшись, он посмотрел на дверь, за которую ушел Долинин, — давайте договоримся, какое место считать здоровым.

— То есть? — Подоба насторожился.

— То, что станция встала, это полбеды, — заговорил Жолудов. — Наш реактор был намечен для целой серии атомных станций у нас и за рубежом. Поставим себя в положение, в каком оказались заводы — изготовители оборудования: как быть, работать дальше, или остановиться пока не поздно, вдруг работа пойдет в лом.

Аня смотрела на Жолудова. Слова его были весомы, как и шаги, которыми он мерил кабинет. Она перевела взгляд на Зайцева, он молчал.

— Нужно подтвердить документально, что конструкция собственно реактора работоспособна, — развил его мысль Терехов. — Составим промежуточный протокол.

— Логично, — кивнул Мадоян и посмотрел на Зайцева.

Судя по выражению его лица, Зайцев держался иного мнения:

— Наша задача найти причину аварии, — сказал он.

— Наша задача выйти из этой ситуации с минимальными потерями, — возразил Жолудов.

— У нас реактор принципиально новой конструкции. Многие решения применены впервые, необходимо углубленное изучение, а мы ставим на этом запрет... — Зайцев говорил, не глядя на Жолудова, но в словах его чувствовалась готовность сопротивляться до самого конца.

Аня обеспокоенно переводила взгляд с Зайцева на Жолудова и обратно, считая, что причина тут не только в технических разногласиях.

Жолудов хотел возразить, но Зайцева неожиданно поддержал Подоба.

— Совершенно верно! Какая-то игра в пятнашки получается: кто первый крикнул «Чур, не я!», тот и прав. По существу, работу продолжает лишь группа регулирования, а остальные? Я считаю, пока причина аварии не найдена, под подозрением находятся все системы. Поэтому: пусть каждый член комиссии возьмет документацию соседа и проверит ее...

— Какой в этом смысл?! — Зайцев поморщился — непрошеной поддержкой Подобы его позиция была извращена.

— На свежий взгляд ошибки заметнее.

— Не так они ищутся, ошибки...

— Да что я увижу, к примеру, в расчете загрузки урана, — напал на Подобу представитель монтажной организации Горчилин, — если я сварщик и в ядерной физике — нуль без палочки!?

— Возьмете то, в чем вы нуль с палочкой! — парировал Подоба. — А дирекцию станции, — он повернулся к Зайцеву, — мы попросим представить данные о режимах реактора перед аварией, — в этих словах отразилось его возмущение тем, что Зайцев, которого он, Подоба, поддержал в полемике с Жолудовым, стал оспаривать предложение о проверке. — Итак, каждый член комиссии просматривает документацию соседа, а тот на основе взаимности проверит его документы.

— Документы? — Жолудов усмехнулся. — Прошу! — он распахнул пиджак, предлагая Подобе ознакомиться с содержанием внутренних карманов.

— Документацию, я оговорился! — но голос Подобы был заглушен дружным смехом, так

артистично обнажил Жолудов абсурдность его предложения.

— Значит, составляем промежуточный протокол? — напомнил Терехов.

Никто не возразил. Заседание можно было считать законченным, стали подниматься. Жолудов покинул кабинет, убежденный, что Подоба обезврежен.

Но тот не хотел примириться с поражением.

— Я все-таки попрошу вас представить данные о режимах, — сказал он, подойдя к Мадояну. Тот посмотрел на Зайцева.

— Все, что вас интересует, вы получите у Анны Ивановны, — ответил Зайцев.

— Я бы хотел еще жолудовские расчеты по реактору.

— Ради бога.

Подоба повернулся к Ане, полагая, что они отправятся за документацией сей же момент.

— Завтра с утра, — ответила Аня.

Лицо Подобы отразило неудовольствие.

— Я же сказала!

Подоба посмотрел на нее, задетый металлическими нотками в ее голосе, но что-то подсказало ему, что для него же будет лучше, если он удалится, не задавая вопросов. Он вышел.

— Едешь домой? — спросила Аня Зайцева.

— Снабдите его картограммами за неделю, за две перед аварией, — сказал он. — Скажет мало, отошлите ко мне.

Он обращался к ней на «вы», хотя в кабинете, кроме них, находился лишь Мадоян, он стоял в стороне у окна, из деликатности не желая мешать их разговору, но чувствовалось, что он нуждается в Зайцеве.

— Сделаю все, как ты сказал, — ответила она с нажимом на «ты».

Почувствовав, что им предстоит объяснение, Мадоян вышел.

— Зря я рассказала тебе про Жолудова, да? — спросила Аня.

Зайцев удивленно взглянул на нее.

— Зачем ввязался в спор с ним? Это же мальчишество, Олег!

— Что? — Зайцев был ошарашен. — Значит, я возражал ему, потому что у вас с ним что-то было?

— Но он же прав со своим реактором...

Зайцев усмехнулся и кивнул, но Аня почувствовала, что он соглашается лишь для того, чтобы прекратить разговор.

— Ну, так едешь? — спросила она.

— Не могу...

— Ладно, — прежде чем выйти, она оглянулась на него. Он сидел неподвижно, уставившись в бумаги на столе.

Внизу у корпуса дирекции комиссию ждал автобус. Те, кто вышел раньше, садиться в него не спешили, поджидая остальных.

Здесь же Природин налаживал лыжи.

— ГТО на марше? — сказал Майорец и посмотрел на Лену, предлагая оценить шутку. Она улыбнулась.

Природин молча замкнул крепления и двинулся со станции своим ходом.

Из корпуса дирекции вышел Подоба, ждали его.

Вид у него был грозный. Ни на кого не глядя, он сел в автобус. Стали усаживаться и остальные.

— Кажется, мой коллега взял след, — сказал Терехов Жолудову.

Жолудов вопросительно посмотрел на него.

— По всей видимости, он не зря заинтересовался режимами.

Жолудов нахмурился.

— Вы недавно пришли в главк, Геннадий Кузьмич?

Терехов посмотрел на медальный профиль Подобы в окне автобуса и ответил с тонкой улыбкой:

— Я недавно, но Иван Николаевич Подоба — один из опытнейших работников своего министерства.

— А до того работали на заводе? — продолжал Жолудов. — И кажется, были неплохим инженером?.. Не надо у-Подобиваться, Геннадий Кузьмич, — и, оставив Терехова, Жолудов сел в автобус...

Москва. Кабинет Шестакова. Шестаков принимает зарубежных гостей. Первый из них — низенький, плотненький, хлопотливый, с быстрыми маслинками глаз на очень смуглом

лице — живое воплощение Востока торгового. Второй — сухощавый, с лицом, иссушенным зноем Азиатских нагорий, своим обличием как бы выражает другую ипостась их родины — Востока загадочной философии терпения.

Кроме них, в кабинете находится лощеный референт Шестакова и переводчик. На низеньком столике — традиционный коньяк и кофе.

Говорит Первый гость.

Переводчик. Пусть господин Шестаков поверит — единственной причиной нашего визита было желание приветствовать господина Шестакова и пожелать ему долгих лет здравствования...

Шестаков *(вполголоса)*. Шесть тысяч километров лететь, чтобы сказать здравствуйте.

Референт. Или прощайте.

Шестаков *(широко улыбнувшись Первому гостю)*. Я тронут!

В переводе фраза Шестакова оказывается раз в десять длинней. Первый гость разражается длинной тирадой.

Переводчик. И подтвердить, что мы по-прежнему считаем реактор господина Шестакова лучшим в мире.

Шестаков. Так и сказал?

Референт. По-моему, было сказано вдвое больше.

Переводчик. Я перевел смысл. Остальное музыкальные фразы вроде припева: та-ра-ра-ра или ла-ла-ла. Особенность языка.

Первый гость продолжает:

Переводчик. Американские фирмы настойчиво предлагают нам свои реакторы. Это проверенные, надежные реакторы. Впрочем, я не инженер, может, у Главного эксперта по национальной энергетике другое мнение?

Первый гость смотрит на Второго, и тот кивает, но как-то неохотно, принужденно.

Переводчик. И все же будущее за реактором господина Шестакова. Это совершенно новый реактор и это главное, хотя новое, как и вода в новом арыке, не сразу течет гладко...

Шестаков. Пронюхали.

Первый гость берет чашечку, причмокивая, отхлебывает кофе, лицо его изображает наслаждение, в то время как глазки-маслинки цепко ощупывают лица присутствующих.

Шестаков. Да, на Черномысской атомной случились неполадки. Причины изучаются. Ничего больше сообщить пока не можем.

В переводе эти несколько слов превратились в длинный период.

Шестаков *(переводчику)*. Вы что-то добавили от себя?

Переводчик. Припевы: ля-ля-ля. Особенность языка, я говорил.

Первый гость засокрушался, зацокал языком.

Переводчик. Мы сожалеем, что наш визит совпал с таким неприятным для господина Шестакова событием. Не смеем больше отрывать господина Шестакова от важных дел. Просим лишь разрешения снова лицезреть господина Шестакова, чтобы сказать слова прощания, когда закончатся наши дела здесь.

Шестаков. Когда же они закончатся?

Переводчик *(справившись у гостя)*. Через неделю.

Шестаков переглядывается с референтом. Второй гость что-то говорит Первому. Тот отвечает, судя по тону, резко.

Переводчик. Эксперт говорит, что по сравнению со сроками строительства станции и месяц ожидания — величина ничтожно малая.

Шестаков. Он что, за нас что ли?

Переводчик. Ответ: у математики свои законы, у коммерции свои.

Второй гость возражает. Первый обрывает его коротким гортанным звуком.

Переводчик *(Шестакову)*. Спокойно. Тихо! Или попросту — ша!

Шестаков. Как видите, вполне емкий язык. *(Встает)*. Я надеюсь, что через неделю мы скажем друг другу не «прощай», а «до свидания!» (*пожимает гостям руки. Первому церемонно, Второму — крепко, по-мужски, с сочувствием и поддержкой*).

Первый гость что-то произносит.

Переводчик. Простите, я не точно

перевел. Они пробудут здесь не неделю, а лишь до конца недели.

Шестаков. Вот как!

Первый *(на ломаном русском)*. До свидания... До свидания!

Мелко кланяясь, пятится к двери. Референт провожает гостей. Вместе с ними уходит переводчик. Шестаков садится за стол, думает. Возвращается референт.

Шестаков. А если организовать им программу пребывания?

Референт. Если по первому классу, задержатся дня на два, на три. Можно бы и больше, но, к сожалению, этого им аллах не позволяет *(кивает на столик с коньяком)*.

Шестаков. Выпей, Женя. Им не позволяет, а ты выпей.

Референт *(взяв рюмку)*. А вы?

Шестаков. Я — в Совмин.

Утром следующего дня Аня приготовила для Подобы документацию. Кипа картограмм и чертежей, два увесистых тома с расчетами заняли обе руки, Аня даже не смогла закрыть за собой дверь техотдела. Попыталась сделать это ногой, но чуть не выронила чертежи.

Навстречу шли по коридору Жолудов и Майорец.

— Помоги... — шепнул Жолудов Майорцу, а сам прошел мимо, кивнув Ане.

— Па-азвольте! — Майорец перехватил у Ани ношу.

Они пошли в сторону, противоположную той, куда ушел Жолудов.

— Наши расчеты по реактору? — удивился Майорец, прочитав тисненую надпись на обложке тома.

— Подоба, — объяснила Аня.

— Ишь ты! Предупреди, чтобы не подавился.

Вышли к лестнице, стали подниматься на следующий этаж.

— Что у вас произошло с шефом? — спросил вдруг Майорец.

— Спроси у шефа.

— У него спросишь.

Снова длинный коридор.

— Помню сабантуй год назад, после пуска станции, — сказал Майорец. — Потом мы улетали. Не знаю, о чем вы говорили с ним на аэродроме, я самолет задерживал, пока вы прощались, но шеф летел домой с таким лицом... Так в пожар идут... При том, что жену его я глубоко уважаю, я радовался. За вас. Но вот прилетели, и прямо у трапа ему донесли: у Сережки его — в четырнадцать лет это очень опасно — свинка... Потом командировка в Штаты...

Аня остановилась, в упор посмотрела на него.

— Как провели время в Штатах?!

— При чем здесь Штаты?!

— Знаешь, мне это интересно, — сказала она. — А остальное — нет.

Она распахнула дверь и вошла в кабинет Мадояна. Там расхаживал Подоба, в стороне над расчетами сидела Лена.

— Эх, вы! Эх, вы! — успел сказать за спиной Ани Майорец.

Он сгрузил перед Подобой чертежи.

— Между прочим, в здешней библиотеке большой выбор художественной литературы.

Подоба мрачно промолчал и погрузился в изучение документации. Майорец подкатился к Лене.

— Так что насчет кафе «Протон»? Фирменная котлетка «Уран—238». По вечерам поет вокальный ансамбль девушек «Античастицы».

— Нет, правда? — Лена засмеялась.

Улыбнулась и Аня, в задумчивости стоявшая у окна.

— Слушайте, так невозможно работать! — вскипел Подоба.

Майорец медленно повернулся к окну, чтобы дать достойный ответ, но его опередила Аня.

— Идемте, я подыщу вам другое помещение, — сказала она Подобе.

Недовольный, тот собрал документацию и вышел, вслед за ним Аня, кивнув Майорцу и Лене.

— Какая красивая женщина! — сказала Лена. — Как она оказалась здесь?..

— По стопам родителей, — ответил Майо-

рец. — Верховцев, слышали, наверное? Это ее отец. К сожалению, покойный.

— Нет, но почему она уехала так далеко... Из Москвы...

— Простите, Леночка, а ваша мама не напоминает вам время от времени эдак раз по сто пять на дню, что увлечение наукой может отразиться на вашей личной жизни?

— Что вы! — Лена усмехнулась. — Я, так сказать, фамильная гордость. На все дни рождения тащат, даже к племянникам. Сижу как генерал на свадьбе.

— Значит с мамочкой вам повезло больше, чем ей,— ответил Майорец.

Вошел Зайцев, с усталой неловкостью сел за стол.

— Нет, ничего нового, — ответила на его взгляд Лена. — По-моему, дело не в запаздывании. Оно как-то само по себе, а авария сама по себе.

Зайцев кивнул. Замолчали.

— До вечера! — шепнул Майорец Лене и пошел к двери.

Но прежде чем он вышел, в кабинет вернулась Аня. Снова молчание. Лена почувствовала, что ей нужно уйти, она слегка робела перед Аней.

— Поеду к шефу, — она собрала расчеты и вышла.

— Утром посылал за тобой машину, — сказал Зайцев. — Пришла?

— Почему сам не заехал?

— Все время на станции, знаешь...

В кабинет заглянул Мадоян, но, увидев их вдвоем, скрылся.

— Все на станции, но почему-то один ты ходишь с трагическим видом,— сказала Аня.

Зайцев молчал. Снова заглянул Мадоян, вид у него был взволнованный.

— Саркис, мы не разговариваем, мы молчим, — остановила его Аня, прежде чем он успел скрыться.

Мадоян вошел, а Аня, уходя, оглянулась, внимательно посмотрела на Зайцева, он этого не видел, сидел, уткнувшись в бумаги на столе.

— Звонил Шестаков, — сказал Мадоян, едва за ней захлопнулась дверь. — Если до конца недели причина аварии не будет найдена, реактор снимается с загранпоставок...

Зайцев молчал.

— Дальше молчать мы не имеем права, — сказал Мадоян.

Зайцев поднял голову.

— Значит, уже сомневаетесь в наших экспериментах?

— В себе я сомневаюсь! — вскипел Мадоян. — Как преступник хожу, как злостный обманщик!

— В авиации есть правило,— сказал Зайцев негромко. — Если в обломках самолета найден ключ, забытый в кабине механиком, причиной катастрофы объявляют ключ, виновником механика.

— При чем здесь авиация?

— Наши режимы в руках Подобы — тот же гаечный ключ.

Мадоян сник.

— Есть два человека, с которыми мне не следует спорить, — он вздохнул. — Терплю поражения: вы и моя жена. Жаль, что вы мне не жена, Олег Петрович, а то бы тоже — выслушал и поступил наоборот.

— В конце концов Подоба — еще не вся комиссия! — вдруг выкрикнул он. — Есть Жолудов. Да, Жолудов! Он поймет, почему мы пошли на это, не имея разрешения, он знает, сколько времени нужно угробить, чтобы получить такое разрешение.

— Дайте мне еще один день, Саркис! — попросил Зайцев.

— Олег! Мы хотели, чтобы реактор пошел в серию с повышенной мощностью, а добьемся того, что его выбросят в утиль!

— Дайте.

— Технологический канал осмотрен, регулирование ничего не дало. Олег Петрович, вы не господь бог и в конце концов тоже можете ошибаться.

— Дайте! Дайте! Дайте! — сорвался Зайцев.

Мадоян смолк.

— Простите, Саркис, — сказал Зайцев.

Но он ошибся: молчание Мадояна не диктовалось обидой.

— Да ну что вы! — ответил он печально. —

Удивляюсь, как вам удавалось держаться. Любой сорвался бы раньше.

В полупустом зале кафе, украшенном росписью на темы молодости и дерзновенных взлетов науки, ужинали представители главков.

— Просмотрел у Мадояна данные по режимам, — говорил Подоба. — Все в порядке, как и следовало ожидать. А ведь чувствую, что-то у них... Но в одиночку мне не расколоть. Академик мой под одеялом и ставит горчичники.

— Вы думаете?.. — спросил Терехов.

Подоба кивнул.

— Умение вовремя заболеть — великое искусство.

В зале появились Майорец и Лена.

— Мне бы такого партнера, как ваш Жолудов, — Подоба вздохнул.

— Вы его тоже не очень переоценивайте, — ответил Терехов.

— Махнемся? Я вам академика, а вы мне Жолудова? Возьму без всяких академических знаний и девицу эту дам в придачу. Цветок душистых прерий, — повернувшись, Подоба проследил, где сядут Лена и Майорец.

Они устроились в стороне, среди незанятых столиков.

— Где же обещанный ансамбль «Античастицы»? — спросила Лена, оглядев зал. Ей здесь нравилось.

— По случаю аварии половецкие пляски отменены,— отшутился Майорец.— Зоинька!

К ним подошла хорошенькая официантка и положила перед Леной карточку меню.

— Я вижу, вы время зря не теряли, — сказала Лена, проводив девушку взглядом.

— Должен я был кому-то оказывать внимание, пока вы искали причину аварии... Посмотрите! — шепнул Майорец, указав взглядом на столик, за которым восседали представители главков. — Заседание продолжается. На повестке дня вечный вопрос: Иванов снят, Петров назначен, Сидоров пока держится, но у него рука...

— Вы в министерство с завода пришли? — спросил Терехов.— Я тоже. Смотрите, какая получается вещь: Жолудов говорит — мой аппарат, Долинин — моя система регулирования.

Подоба видел, как официантка поставила на столик Майорца вино.

— ...Справедливо, — продолжал Терехов, — каждый бог в своем деле. А мы? Не щемит, а? Ведь что производим? Телефонные звонки и циркуляры.

— Щемит, — ответил Подоба и встал.

— Извините! Елена Алексеевна, можно вас на минуточку?

Майорец обернулся — возле их столика стоял Подоба. Лена поднялась. Подоба отвел ее в сторону и, убедившись, что услышать их никто не может, сказал:

— Лена, вы только не обижайтесь, я понимаю, иногда хочется отвлечься и под настроение все вокруг кажется прекрасным. Но вам должно быть известно, что такое «информейшн дрейн»?

— Утечка информации?

— Вот именно. Ситуация сейчас такова, что где бы мы ни находились, мы должны помнить, даже за бокалом вина, мы — на работе.

— Щемит, — повторил Подоба, вернувшись за свой столик. — Но тут надо диалектически. За что отвечает Жолудов? За свой реактор. Долинин — за свою систему регулирования. А на нас лежит ответственность за десятки таких систем. Так что же зависит от наших звонков и циркуляров? Работа целых отраслей промышленности.

Коллеги ощутили прилив взаимного расположения.

— Поэтому и не можем говорить ни о чем, кроме как о делах, — сказал Терехов.

— Что случилось? — спросил Майорец. — Плохое известие?

Лена неопределенно повела плечом. Настроение у нее было испорчено.

— Но вы встали одна, а вернулись другая.

Лена молчала.

— Ладно, — Майорец поднял бокал. — За вас!

Поколебавшись, Лена пригубила бокал и тут же поставила.

— Мне нужно будет поработать еще сегодня, — сказала она и, покраснев от неубедитель-

ности собственных слов, закурила, чтобы скрыть смущение.

— Леночка, снимите, пожалуйста, очки, — попросил Майорец. — Спасибо! Все верно: у вас замечательные глаза, — без очков лицо Лены стало просто хорошеньким. — И голос у вас красивый. Неужели вам мало? На что вам сдалась инженерная карьера? Используйте себя по назначению.

— В чем же оно? — Лена нервно стряхнула пепел.

— И перестаньте курить, нам это не очень нравится... В конечном итоге цели каждой женщины так или иначе связаны с мужчиной.

— А-а! — Лена усмехнулась. — Бабья дорога.

— Лена! Я грубиян! — торопливо заговорил Майорец, пытаясь спасти разговор. — Недостатки воспитания — трудное детство: война, партизанский отряд, детдом. Нет, правда, пацаном меня подобрали партизаны в лесах Белоруссии.

— Не надо подвигов, — Лена поднялась. — Я вижу, что вы человек необыкновенный, — она взяла сумочку и пошла из зала.

Майорец сидел, чувствуя, как растет, поднимается в нем обида. С грохотом отодвинув стул, он в несколько шагов пересек зал и догнал Лену на лестнице.

— Ладно, я вам не мама, но если мама молчит, то я скажу. Хотите знать, что будет с вами через пять лет? Ваш шеф, в прошлом ученый, а ныне лишь симпатичный старикан, которому вы нужны как украшение свиты, уйдет на покой, а на его место сядет кто-то молодой и сильный, кому будут нужны уже не украшения, а крепкие помощники. И вы, будучи уже не первой свежести, останетесь ни с чем, так сказать, без успехов в работе и без счастья в личной жизни.

— Никакое я не украшение! — Лена рывком освободила руку.— Все, что я умею, я умею. Умею! А вы... Вы гусь. Надутый гусь!

— А вы ходячая логарифмическая линейка, поговорили?

Лена сбежала по лестнице. Майорец усмехнулся ей вслед и вернулся в зал.

— Зоинька! — подозвал он официантку. — Когда кончается твоя смена?

— В восемь, — ответила девушка. — А что?

Зайцев сидел у Долинина. Горло старика было обмотано шарфом, но глазки поблескивали весело, бодрости духа он не терял.

— Значит не в регулировании причина? — спросил Зайцев.

— Допускаю, что в нем, но как? — Долинин пожал плечами. — На нормальной мощности...

— А на повышенной?

— Это очень большая мощность должна быть... Это знаете, какая должна быть мощность?! Вы же такого не делали.

Зайцев промолчал и поднялся.

— Сидите, сидите, — запротестовал старик.

— Я утомил вас, вы нездоровы...

— Я совершенно здоров! — старик снял с шеи шарф. — Притворился, сбежал...

Лицо Зайцева отразило недоверие.

— Да, да, представьте! — сказал Долинин. — Я как-то теряюсь на комиссии. Иван Николаевич Подоба при каждом моем слове морщится, я уже в себе сомневаться стал.

— Вы?! — Зайцев недоверчиво усмехнулся.

— Ну да. Мол, устарел, все невпопад, пора на печь. Но здесь, особенно в компании с собеседником... Оставайтесь, — попросил старик, — попьем кофейку. Расскажите, что у вас приключилось с той установкой, когда вы работали в НИИ... Нет, если вам вспоминать неприятно,— тут же поправился он. — Усладимся музыкой, — он кивнул на магнитофон. — Стереофонический, представляете? Такая кроха, да?!

— Нет, почему же, — ответил Зайцев, искренность старика располагала. — Только ничего интересного. Установку разобрали, не дожидаясь результатов.

— Не смогли убедить, — понял Долинин.

— Уважаемый коллектив, имена... Проголосовали: во избежание дальнейшей потери времени и средств... Павел Александрович, вообще... Коллектив всегда прав?

— Понимаю, — кивнул Долинин. — «Кавказ подо мною, — вдруг продекламировал он, — один в вышине стою над снегами у края стремнины. Орел, с отдаленной поднявшись вершины, парит неподвижно со мной наравне...»— он усмехнулся. — Как видите, вполне допустимая позиция. Тем более что дальше: «Отселе я

вижу потоков рожденье и первое грозных обвалов движенье...» Вы же не оставили науку, Олег Петрович, не удалились в пустынь. Только так, идти до конца.

— Спасибо, Павел Александрович,— ответил Зайцев серьезно.

— Здесь только одно — как идти? — сказал Долинин. — Стиснув зубы, считая, что главное, настоящее начнется тогда, когда будет получен результат? А пока это так, что-то вроде ожидания на вокзале? Нет, наверное, а, Олег Петрович?

Вошла Лена, огорченная после ссоры с Майорцем.

— Вот Лена! — приветствовал ее Долинин. — Что может быть прекрасней Лены! Но посмотрите, как она удручена! Переживает, что не нашла причины аварии, — так истолковал старик ее состояние. — Молодые люди! Причина аварии так или иначе отыщется. Но этих дней, которые мы потратили в удрученности, нам не вернуть. Живите полной жизнью в любой день, даже если он хмур, это тоже дни бесценной вашей жизни... Ну, хотите, объявлю, что это я виноват в аварии, мне же ничего не будет, я член-корр и, вообще, на печь пора!

Зайцев улыбнулся.

— Оставайтесь! — попросил Долинин. — Леночка сварит кофейку...

— Не могу, — признался Зайцев искренне.— Мне нужно на станцию... Доброго здоровья вам, Павел Александрович!

Долинин кивнул — понимаю.

— Леночка, мы беседовали сейчас с замечательным человеком, — объявил он, когда Зайцев вышел.

— Кофе, Павел Александрович? — спросила Лена.

— Чайку, голубушка, чайку...

Тесовые, окованные железом отворились двери, и в горницу вошли заморские гости. Тотчас к ним подплыла молодка с косой до пояса, в расшитом жемчугами кокошнике и поднесла на подносе с льняным полотенцем в петушках кувшин с питьем.

— Народное угощение, — объяснил сопровождавший гостей референт Шестакова, — квас с хреном.

Ударило по струнам трио балалаечников, помещавшееся на полатях. Зал загородного ресторана был стилизован под русскую избу.

Зайцев возвращался со станции. Фары «Жигулей» выхватывали из темноты столбики ограждения, стволы елей за обочиной. Впереди замаячила и стала быстро приближаться белая фигура с поднятой рукой. Зайцев затормозил. На дороге стоял Природин.

— Пенек, — сказал он, пристраивая лыжи в салоне. — Правая лыжа расщепилась до половины.

— Почему так поздно? — спросил Зайцев, тронув машину.

— Трудно объяснить.

Замолчали. Мягко пел мотор.

— Вы учились в физтехе? — спросил вдруг Природин.

— Да! — Зайцев оживился.

— Я был на первом курсе, а вы уже аспирант.

— Вот как?! А я почему-то вас не помню

— На одном семинаре я вылез с замечаниями к вашему сообщению и был жестоко бит. Потому и запомнил.

Зайцев рассмеялся.

— Вы не жалеете, что оставили науку ради... Скажем, ради этой деятельности? — спросил Природин. — Только прошу, не надо неопровержимых утверждений вроде — если электростанции нужны, кто-то должен на них работать.

— Наука — не вывески на зданиях, — ответил Зайцев.

— Да. Прежде всего это сомнение в материале. Я помню то ваше сообщение, это была настоящая работа. А здесь... Станция, реактор, затвердевший материал. Вы можете использовать его лучше или хуже, но подвергать сомнению не можете.

— Можем, — ответил Зайцев, подумав.

Природин ждал разъяснений, но Зайцев молчал.

— Если это сомнения того же рода, жертвой которых стал я... — Природин усмехнулся. —

Мне предложили том расчетов на предмет обнаружения ошибок. То есть сомнению были подвергнуты не расчеты, а авторы расчетов.

— Подоба,— понял Зайцев.— Почему вы согласились?

— Не лишен того, что именуют совестью. К сожалению. Иногда увидишь из окна лаборатории — грузчики волокут трубу, и зашевелится внутри: люди трудятся, а ты? Так и сегодня: едва меня упрекнули, что я лежу и размышляю, в то время как все вокруг работают...

— Размышления тоже работа.

— Да, но размышления есть, а мыслей что-то не видно, ответили мне. И я сразу почувствовал себя виноватым. Хотя мог бы сослаться на пример Эйнштейна, который говорил, что за всю жизнь мысль блеснула лишь однажды — появилась теория относительности.

Оба засмеялись.

— Кстати, ему было всего двадцать пять лет... И все же прав оказался чиновник, а не Эйнштейн, — помолчав сказал Природин. — В расчетах Жолудова была-таки ошибка, и я нашел ее.

— Где? — вскинулся Зайцев. — В каком разделе?

— Я не прочнист, мне трудно судить, какое значение имеет она в работе реактора, но одна из цифр занижена на порядок.

Последние слова Природин договорил с трудом, его вдруг отбросило и прижало к дверце, потому что Зайцев круто вывернул руль и идущая на большой скорости машина, взвизгнув покрышками, развернулась почти на месте и понеслась в обратную сторону.

— Куда мы? — спросил Природин.

— На станцию.

Жолудов был в кабинете в своей комнате, курил, лежа на диване с книгой в руке.

Хруст снега под окном. Жолудов не обратил внимания. В темном стекле появилось чье-то лицо, он его не заметил. Негромкий стук в дверь.

Жолудов оторвался от книги, прислушался... Стучали снаружи, с улицы. Волнуясь, он встал, отпер дверь, думая, что за ней Аня... Перед ним стоял Зайцев.

— В чем дело?! — неожиданно вырвалось у Жолудова.

— У вас ошибка, Василий Никитович, — сказал Зайцев, волнуясь.

— Что?!

— В расчетах реактора случайно обнаружена ошибка.

— Случайно... — Жолудов усмехнулся. — Допустим. Что дальше?

Зайцев молчал, стоя за порогом.

— Вот выписка из расчетов, — он достал из кармана бумажку.

Но Жолудов не взял ее.

— Почему мне?

— Посмотрите...

— А не на комиссии? И во всеуслышание, а не с черного хода?

— Посмотрите расчет! — крикнул Зайцев.

И столько отчаянной решимости было в его голосе, что Жолудов подчинился.

— Я не смог определить, какое отношение к аварии имеет эта ошибка, — сказал Зайцев. — Это можете только вы... — и он ушел в темноту.

Некоторое время Жолудов вглядывался в выписку, потом ударом кулака в стену вызвал Майорца.

В табачном дыму сидели за преферансом представители главков, и третьим партнером, да, третьим партнером с видом завзятого картежника сидела Лена!

В дверь постучали, вошел Майорец.

— Геннадий Кузьмич! — кивком он дал понять Терехову, что тот нужен, и вышел из комнаты.

Терехов бросил карты.

— Проиграл и в кусты? — буркнул Подоба. — Не годится, коллега!

Терехов задержался.

— Опять мизер... — виновато сказала Лена и открыла карты.

Терехов захохотал.

— Иван Николаевич, вы проигрываете еще больше, чем я! — сказал он и вышел.

Подоба заглянул в пульку.

— Леночка, ну его ладно, своих зачем раздевать! — пожаловался он.

Комната Жолудова. Взъерошенный Майорец сидит за столом, впившись взглядом в выписку из расчетов.

— Все-таки почему они предупредили нас? — сказал Терехов. — Не потому ли, что у самих что-то не в порядке, так что, мол, давайте держаться вместе?

— Да перестаньте! — Жолудов поморщился.

Из-под приоткрытой двери выбивало струйку морозного пара. Жолудов закрыл дверь.

— Шеф! — Майорец оторвался от выписки. — Это же чепуха, голову на отсечение даю!

— Без головы останешься! — загремел Жолудов. — Пойди и проверь каждую цифру.

Майорец и Терехов вышли в коридор.

— По-моему, это элементарная описка и к аварии не имеет никакого отношения, — сказал Майорец.

— Описка, не описка, — ответил Терехов, — но имейте в виду, Боря, она не имеет отношения к аварии до тех пор, пока о ней знаем только мы с вами, — и Терехов вошел к себе.

Майорец остался в коридоре, стоял, вглядываясь в выписку и потирая лоб. Наконец, решившись, он постучал в одну из дверей.

— Кто там? — послышался сонный голосок.

— Это я, Боря, — ответил Майорец шепотом.

За дверью молчание.

— Леночка, я стучусь к вам как инженер к инженеру! — взмолился Майорец. — Срочный расчет...

Дверь приоткрылась.

— Нужна логарифмическая линейка? — спросила Лена едко.

— Горю! — признался Майорец.— Помогите взять интеграл!

Утреннее сильное солнце било в просторные окна холла. В его лучах застыл на коврике, расстеленном на полу, Природин, как изваяние многорукого Шивы.

Асана была немыслимо трудна, но класс исполнения высок, поэтому поза выглядела естественной. Лишь капельки пота, проступившие на висках, выдавали страшное напряжение тела.

Но вот на окаменевшем лице йога произошла подвижка, он открыл глаза, повел ими, что-то мешало ему, беспокоило...

Из щели в портьерах, завешивающих холл, смотрел Подоба.

— Ну как, нашли что-нибудь? — спросил он.

Природин попытался ввести себя в прежнее состояние.

— Физкультура — это хорошо, — сказал Подоба. — Сердце, сосуды в порядке, отличный сон, прекрасный аппетит... А я ночью валидол пил...

Лицо Природина исказилось.

— Научите, как отключаться, — жалостливо пел Подоба. — Чтобы по ночам хотя бы о делах не думать.

— Двадцать восемь! — рявкнул Природин.

Подоба онемел и ушел за портьеру переживать нанесенное оскорбление. Как раз в коридор, держа в руке какие-то листки, вышел Майорец. На листки Подоба не обратил внимания, но то, что Майорец вышел из комнаты, где обитала Лена, повергло его в негодование. Но этот наглый ловелас вовсе не был смущен тем что его поймали с поличным.

— Утречко доброе! — поздоровался он и подмигнул с какой-то развязной веселостью.

Грозно сдвинув брови, Подоба постучал к Лене.

— Елена Алексеевна! — начал он, когда дверь открылась. — Я, конечно, вам не отец и не мама, но я же предупреждал вас держаться от этого махновца подальше, а вы, а вы...

— А что такого, что я такого сделала?! — залепетала Лена. — У них был срочный расчет, пропал нулик, мы всю ночь считали...

— Стоп, стоп, стоп! — остановил ее Подоба. — Нулик?!..

В комнате Жолудова Майорец докладывал результаты расчетов. Здесь же был Терехов. И он и Жолудов выглядели невыспавшимися, Майорец же светился энтузиазмом.

— Шеф, я конструктор! В расчетах потерян несчастный нулик. Ошибка?! Но по интуиции я вложил в расчет такие запасы... Я — конструктор, шеф! Канал держится! Описка — да, ошибки — нет.

— А может, есть? — остановил Жолудов.

— Шеф, всю ночь, тройная проверка!

— Но нам очень хочется, чтоб ее не было! Цифра — еще та шлюха. Считать должны не мы.

— Ну нам и насчитывают... — сказал Терехов негромко.

Жолудов сдержался, лишь вздохнул шумно, но лицо его отразило такую досаду, что Терехов обиделся.

— Почему вы горячитесь, Василий Никитович? — спросил он. — Кричите... Мы ведь как-никак соратники...

— Вот! — Жолудов повернулся к нему. — Это слово мне понятно — соратники!

Аня спустилась по лестнице, вышла из подъезда.

У тротуара стояли «Жигули» Зайцева.

— Не ожидала, — сказала она, сев рядом с ним.

Поехали. Впереди было видно здание гостиницы.

— Жолудов! — вдруг сказал Зайцев.

Да, на краю тротуара стоял с поднятой рукой Жолудов. Зайцев затормозил. Жолудов обошел машину, дождался, пока Зайцев спустит стекло.

— Вчера я был груб с вами, — сказал он, наклонившись к окошку. — Прошу извинить!— он поклонился и отошел.

«Жигули» двинулись дальше. Жолудов направился к гостинице. Возле нее уже стоял автобус для комиссии, рядом прохаживались Терехов и Майорец.

— Ошибка серьезная? — спросила Аня в машине.

— Не знаю, — Зайцев стал тормозить — впереди на краю тротуара стояла чета Харитоновых.

— Дальше! — сказала Аня. — Дальше! — повторила она, увидев удивленный взгляд Зайцева.

Дома поселка остались позади. Выехали на шоссе.

— А про наши эксперименты ты сказал ему? — спросила Аня.

— Нет.

— Почему?

— Не считаю нужным.

— Почему?.. Ну можешь ты объяснить?

— Аня! — сказал Зайцев с упреком. — Год мы знакомы. Я думал, достаточно, чтоб без объяснений...

— Да. Но почему-то после приезда Жолудова я перестала тебя понимать. Почему явился к нему ночью? Почему я прячу данные об экспериментах? А ты прячешься от меня?.. И молчишь Молчишь! Молчишь! Олег! Нельзя же так. Нужна определенность!

— Определенность, Аня, не в словах, — ответил Зайцев. — Давай поступать определенно, и все определится без объяснений и слов.

Она посмотрела на него задумчиво и сказала:

— Хорошо.

Подоба вышел на крыльцо гостиницы и зажмурился, таким ярким было солнце.

Невдалеке от автобуса собрались все, кто должен был ехать на станцию. Прищурившись, он посмотрел на Жолудова, тот возвышался над остальными.

Подоба спустился с крыльца и, заложив руки за спину, пошел по дорожке.

— Товарищи!— начал он за несколько шагов до автобуса. — Жаль, что мы здесь не в полном составе, но ничего... Товарищи! Рад сообщить, что причина аварии найдена!

Все повернулись к нему. Но ответом почему-то было молчание.

— Найдена причина аварии, товарищи! — повторил Подоба громче.

И опять ни возгласа, ни движения. И взгляды какие-то странные...

— Я не специалист, реактор не моя сфера,— заговорил Подоба неуверенно. — Но вот Василий Никитович, может, он объяснит, — голос его снова окреп, — какая неточность была допущена в его расчетах в свете разрушения канала?

— Все уже объяснено, — сказал Горчилин.— Пока вы спали.

Подоба ошеломленно посмотрел на Жолудова.

— Так вот, — Жолудов вернулся к прерванному Подобой разговору. — Мы беспристраст-

ными быть не можем — реактор наш. Давайте просчитаем вместе, может, так получится?

Стали садиться в автобус. Подоба застыл в стороне, все не мог прийти в себя.

— Прошу! — широким жестом Майорец предложил ему подняться в автобус.

Подошла Лена.

— Я всех задержала? — виновато спросила она.

Майорец уже понял, что это она выдала Подобе их ошибку, но выдала не по умыслу, а по святой простоте

— Что вы, Леночка! — успокоил он ее. — Все прекрасно, — и он помог ей сесть в автобус.

Заморские гости осматривали памятники русской старины.

Пятиглавый собор вознес свои золоченые купола высоко в синее небо — прекрасная погода стояла в Москве.

— Купола покрыты сусальным золотом, — объясняла молоденькая девушка-экскурсовод. — Всего на пять куполов пошло больше двух пудов чистого золота...

Переводчик перевел. Первый гость оживился.

— Сколько, сколько? — на ломаном русском переспросил он. — Пу-дов?..

На экране дисплея, видеоприставки к вычислительной машине, возникла, чуть подрагивая, холмообразная кривая, над ней проходила горизонтальная линия — отметка предельной прочности металла.

— Даже с ошибкой канал работает с запасом, — Майорец указал на расстояние между предельной линией и кривой.

Возле машины собралась вся комиссия, исключая Долинина.

— Правила эксплуатации допускают пятипроцентную перегрузку реактора, — сказал Зайцев. — Введите поправку на мощность.

Световым карандашом оператор сделал на дисплее пометку. Холмик на экране вырос, стал круче, но между его вершиной и предельной линией осталось достаточное расстояние.

— Держится! — Майорец обрадованно посмотрел на Зайцева.

— Добавьте еще! — велел Зайцев оператору.

Холмик подрос.

— Еще!

Мадоян тревожно взглянул на Зайцева. Это был предел, до которого они повышали мощность.

— Еще! — велел Зайцев.

Лишь какой-то миллиметр отделял теперь вершину холмика от предельной линии, но все же отделял.

— Еще! — выкрикнул в азарте Мадоян.

— Саркис, хватит мучить реактор, — сказал ему Жолудов.

— Да он все что хочешь выдержит, твой реактор! — зашумел Мадоян.

— Что выявило бы мою несостоятельность как конструктора, — ответил Жолудов. — Реактор должен производить ту мощность, для которой предназначен, ни меньше ни больше.

— Ну, знаешь, иногда творец сам не ведает, какую вещь сотворил! Поздравляю, Василий!

Терехов внимательно следил за Мадояном. Тот веселился и шумел, как школьник, узнавший, что его шалости вреда не принесли, следовательно, наказания не будет.

— Но все-таки что с каналом? — сказал Зайцев.

— Не знаю, не знаю! — отмахнулся Мадоян. — Ничего сейчас не знаю, весь день тут просидел, хватит на сегодня, — он повернулся к остальным. — Всех прошу ко мне! Приглашаю на обед! Будет долма! Кто не знает, что такое долма, тот узнает, что такое долма! Никаких возражений, едем! Все, все!

И была долма!

— Я пью за талант! — Мадоян поднял стопку.— То есть я пью за всех, кто сидит за этим столом. Ибо все, кто сидит за этим столом, все — таланты. Вот Василий Никитович, какой он спроектировал реактор! Вот Олег Петрович! Он понимает этот реактор так, как не понимает его сам Василий Никитович! Вот Анна Ивановна, она сомневается в своем таланте, но я-то знаю, зря она сомневается...

— Товарищи! — сказал Жолудов. — Я думаю, поверим Саркису Акоповичу на слово,

иначе пока он будет перечислять наши таланты, долма остынет.

Его поддержали дружным смехом.

— Все, все, все таланты! А я, а я... — Мадоян запнулся, подбирая определение, болезненная гримаса, мелькнувшая на его лице, видимо, отразила муки слова. — А я добрый! — закончил он, наконец.

И была долма с кислым молоком и с черным перцем. И пел хор — Мадоян и два Мадоянчика. Необыкновенно высокую ноту взял Мадоян, взял и сорвался. И все же его шумно приветствовали, он проявил незаурядное мастерство. А тут еще сел вдруг за пианино, и этого уж никто ожидать не мог, Иван Николаевич Подоба и с лихостью профессионального тапера прошелся по клавишам, подтвердив тем самым догадки Мадояна о всеобщем таланте.

— Карузо! — Жолудов кивнул на Мадояна. — Рубинштейн! — указал на Подобу, вызвав общий смех. — Кто следующий?!

Жолудов правил балом. Смеялась и Аня.

Зайцев тихо встал и никем не замеченный вышел из комнаты.

Лишь Зина, жена Мадояна, что-то почувствовала и вышла вслед за Зайцевым в прихожую, тот уже стоял у дверей.

— Олег... — начала она.

— Меня ждут на станции, Зина, — заученно ответил он, но обмануть ее ему не удалось.

— Олег, все понимаю, — сказала она. — Но вы же не мальчик, возьмите себя в руки. У Анечки это пройдет, как только он уедет.

— А потом приедет, — Зайцев усмехнулся.

— Ну так подеритесь с ним, что ли! Пусть он вас поколотит. Женщина должна знать, что ее любят! — Зина загородила собой дверь.

Играло в гостиной пианино, там вспоминали песни тех лет, когда все они были молоды...

Зайцев опять усмехнулся.

— Студентом как-то меня пригласили в ее дом на чай. Со всей группой. Мы ведь учились на одном потоке. Она — не помнит.

— А вы напоминали? Саркис меня в гостинице запирал, на самолете преследовал! Нельзя только обижаться и молчать. Вы предлагали ей выйти за вас? Почему?! Боялись, что откажет?

Из гостиной послышался взрыв хохота.

— Не боялся,— ответил Зайцев.— Я это знал.

Сабантуй закончился поздним вечером. На улицу вышли сдружившиеся, объединенные. Мадоян проводил всех до подъезда и остался на крыльце подышать воздухом. Приветливо помахивал рукой, когда кто-нибудь оборачивался.

Аня и Жолудов шли позади. Они все дальше отставали от основной группы, ибо возглавлявший ее Майорец, не иначе как намеренно, задал широкий шаг. Вскоре он завернул группу к гостинице, а Жолудов с Аней все шли и шли прямо.

Дорога уперлась в ельник и выродилась в лыжню. Здесь Аня споткнулась. Жолудов поддержал ее. Она посмотрела на него снизу вверх... Он обнял ее и поцеловал.

С самого дня его приезда она боялась, но и ждала этого, он же заставлял себя не верить в возврат прошлого, хотя знал, чувствовал, что это произойдет.

Проводив гостей, Мадоян поднимался по лестнице. Был он в пальто внакидку и в комнатных туфлях. Наверное, обувь была виновата, что на последнем лестничном марше, в самом его конце, здесь почему-то каждая ступенька стала даваться с большим трудом, и пришлось опираться на перила. Мадоян то ли споткнулся, то ли оступился, осел, завалился на бок.

Нет, обувь была ни при чем.

Он попытался встать, уцепившись рукой за стойку перил, но смог лишь перевернуться на спину и так остался лежать, потрясенный и одновременно обиженный оглушающей этой слабостью, следом за нею пришла боль.

Утро следующего дня выдалось ненастным. Аня, Жолудов и Зайцев вышли из больницы и стали на ветру. Аня поежилась.

— Если на станцию, я подвезу, — сказал Зайцев, нарушив молчание.

Подошли к машине. Возникла заминка, не знали, кому где сесть. Аня открыла переднюю

дверцу и села рядом с Зайцевым, Жолудов на заднем сиденье.

Проехали шлагбаум на развилке, впереди стала вырастать, проступая во мгле, уступчатая громада станции.

Поднялся второй шлагбаум, въехали на территорию станции, а в машине не было сказано ни слова. Как только Зайцев затормозил у корпуса дирекции, Аня и Жолудов вышли из машины.

И тут же остановились, ожидая Зайцева; он задержался с ключами и дверцами.

И так, втроем, связанные ощущением взаимной вины, вошли в здание, и хотя каждому хотелось остаться в одиночестве, неизвестно, как смогли бы разойтись они, если бы не внешние причины — в вестибюле Жолудова ждали Терехов и Майорец.

Он подошел к ним. Аня и Зайцев пошли дальше.

— Что с Мадояном? — спросил Терехов.

— Инфаркт.

Терехов кивнул.

— Завтра приезжает Шестаков.

В дальнем конце коридора Зайцева ожидали сотрудники.

— Постой! — сказала Аня. — Я чего-то не понимаю, да?

Впервые за последние дни он посмотрел ей в глаза.

— На эксперименты я его толкнул,— ответил он не сразу. — А убедить, что не из-за них авария, не убедил. Нет, нет, нет твердил, будто других слов нет... Формулы, теории, предел прочности, предел усталости металла, — он как бы продолжал трудные размышления, в которые был погружен по дороге из больницы. — О железе столько заботы...

— Почему же молчал?! — отчаяние было в ее голосе.

Зайцев осторожно посмотрел в ту сторону, где его ждали сотрудники.

Она поняла, что ему нужно идти.

— Этот галстук сюда не годится, — сказала она. — Лучше сними.

— Все равно переодеваться, — ответил он.

Она кивнула:

— Иди...

— Василий Никитович!— Терехов повысил голос. Продолжался разговор в вестибюле. — У нас нет другого выхода, кроме как найти действительную причину аварии.

— Вторую неделю ищем.

— Не там ищем. Искать надо у Мадояна, — и прежде чем Жолудов успел его оборвать, Терехов заговорил торопливо. — С чего вдруг взялись эти поправки на мощность? Еще, еще, выше!

— Но канал держался! — сказал Майорец

— А мы знаем, насколько они его перегружали?

— Так пойти к Мадояну и спросить!— Майорец посмотрел на Жолудова.

— Мадоян в больнице! — сказал Жолудов сквозь зубы.

— Тогда к этому, к Зайцеву!..

— Если не сказал сразу, теперь тем более не скажет, — сказал Терехов.

Жолудов молчал. Как бы не по душе ему были рассуждения Терехова, опровергнуть их он не мог.

— Если реактор работал в нерасчетном режиме, об этом знает не только Мадоян, — и помолчав, Терехов добавил осторожно. — У меня, к сожалению, нет знакомых среди персонала станции. — Он не договорил, но и без того было ясно, на что он намекает.

Майорец с тревогой взглянул на Жолудова, ему показалось, что он ударит сейчас Терехова.

— Не трогайте, — выговорил Жолудов сквозь зубы. — Этого вы не трогайте!! — резко повернувшись, он ушел.

Терехов скорбно усмехнулся ему вслед.

— Эмоции, эмоции... Не совершайте подобных ошибок, Боря, когда станете Главным.

— Не понял? — Майорец насторожился.

— Я только хочу сказать, что человек в положении Василия Никитовича обязан понимать, что чувства — это факт личной биографии, — изрек Терехов, — а дело связано с фактами биографии многих людей.

— С вашей в том числе?

— И с вашей тоже.

— Понимаю... Слушайте, неужели у меня такая подлая физиономия? Что?! Глаза прохо-

димца?! Уши негодяя?! — стал накаляться Майорец. — Как вы определили, что я клюну на эту приманку? Чтоб я продал своего шефа? Который из меня, босяка, человека сделал? Да за кого вы меня принимаете!?

— А вы меня за кого? — сбил его встречным вопросом Терехов. — Министерская крыса? Все они мать не пожалеют, лишь бы сохранить тепленькое местечко! Что там еще говорят про нашего брата гордые конструктора? Моя станция, мой реактор! Красивые картинки на ватмане еще не реактор! Реактор — это сталь, это бетон! Это синхронная работа десятков предприятий, циркуляры, телеграммы, тысячи километров, накрученные по командировкам. И теперь вся эта налаженная система грозит распасться только из-за того, что товарищ Жолудов не желает совладать со своими нежными чувствами! Тут уж, точно, я отца родного не пожалею, а товарища Жолудова подавно!

— Зайцев с Мадояном сожгли канал, а снимать Жолудова?

— Снимать, назначать, Боря, не в моей власти, — Терехов вдруг устал.

— То-то и оно, Геннадий Кузьмич! — и Майорец ушел, считая, что срезал Терехова.

В вестибюль вошел с улицы Долинин, впервые объявившийся на станции за последние несколько дней. С ним была Лена.

Увидев Терехова, Долинин заспешил к нему.

— Знаете, сейчас встретил Василия Никитовича Жолудова, как он выглядел, когда приехал сюда, и какой сейчас! Вы ему скажите, пожалуйста, чтобы он себя жалел, — и старик двинулся дальше.

Киноварь, золото, чернь, серебро — полки полыхали разноцветием красок — хохломские блюда и ковши, анилиновые матрешки, дулевский фаянс, тончайшая вязь палехских шкатулок.

Заморские гости выбирали сувениры.

— Вань-ка, встань-ка? — сказал продавцу Первый гость. — Вань-ка, встань-ка?

— Ваньки вышли, — ответил продавец. — Местная промышленность их больше не выпускает...

— Бокс номер восемь! — сказал Зайцев в микрофон. — Внимание!

— Ремонтная бригада готова! — послышалось из усилителя.

На экране монитора возникли трое людей в скафандрах. Зайцев хотел отдать команду, но тут на стол перед ним легло несколько листков с текстом, написанным от руки. Он поднял голову — над ним стоял Подоба.

— Сидел всю ночь, — сказал он. — Составил протокол, — он пододвинул листки. — Хороший протокол.

Зайцев отодвинул листки.

— Бывают ситуации, когда нужна бумага, — сказал Подоба, — когда сама бумага важнее того, что в ней написано... Протокол нужен.

—Ремонтная бригада готова! — снова послышалось из усилителя.

—Я занят, — Зайцев снова отодвинул листки и повернул переключатель каналов. На экране мелькнули переходы, тоннели, боксы, пока, наконец, не возник реакторный зал. — Вход в зону разрешаю!

— Минутку! — протянув руку через плечо Зайцева, Подоба вернул переключатель на несколько щелчков назад.

На экране возникла одна из галерей, мелькнувшая на мгновение, когда Зайцев переключал каналы на реакторный зал, но цепкий глаз Подобы уловил там то, чего не заметил Зайцев: в галерее Терехов беседовал с Аней. Звук отсутствовал.

— Шустер коллега! — усмехнулся Подоба.

Зайцев резко повернул переключатель.

— Зря суетится, — продолжал Подоба. — Ничего такого им не грозит. Усилят канал, аварий не будет... — Он пододвинул протокол. — Это хороший протокол. Так сказать, и волки сыты и зайцы, простите, овцы целы.

На экране монитора трое людей в скафандрах один за другим вошли в реакторный зал.

— А вот о Мадояне подумать надо, — Подоба снова пододвинул протокол. — Прошу ознакомиться.

— Зачем? — сказал вдруг Зайцев с какой-то отчаянной веселостью. — Давайте подпишу сразу. Хоть на каждой странице! Сколько? Пять, десять, двадцать раз?!

— Как хотите, — Подоба убрал протокол. — Но распорядитесь размножить по числу членов комиссии. Завтра приезжает Шестаков.

— Я не прошу, чтобы вы открыли мне режимы, — говорил Терехов. — Как работник станции вы не можете и не должны, это будет служебное нарушение. Хочу лишь поделиться, какие предвижу потери, если действительная причина аварии обнаружена не будет.

— Трудно вам живется,— перебила Аня.

— Нелегко... Допускаю, что повышение мощности диктовалось благими намерениями. Любой процент прироста — в масштабах отрасли выгода, и немалая. Но и ущерб будет не меньший, если эксперимент не удался и этот факт скрыт.

— Если бы эксперименты имели хоть какое-то отношение к аварии, — сказала Аня, — о них тут же было бы сказано! Можете поверить?

— Обращаю ваше внимание на то, что вы почти сказали мне об экспериментах.

Аня выпрямилась.

— Нет, нет, — остановил ее Терехов, — я могу оперировать только документом. Так вот, о потерях. Оставим пока темы производственные, обратимся, так сказать, к личным. Василий Никитович Жолудов. Я просил его узнать через вас о режимах. Да, — кивнул он на возмущенный взгляд Ани, — просил. Он отказался. Я искренне позавидовал. Хотел бы сам поступить так же,— похоже было, что он в самом деле говорит искренне. — но мы работаем в системе, и хоть все работаем на одно дело, отношения тут посложнее, чем приятеля с приятелем. Личная позиция, самая безупречная, если она камень в русле, для системы небезупречна. Или меняй ее, или уйди.

— Что вы хотите сказать?

— Понимаете, если человек не сделал потому, что не смог, — это одно, а вот если мог, но не сделал, — это совсем другое.

— Да вы просто терпеть его не можете, — перебила Аня. — Так и сказали бы. Все, уходите!

Терехов усмехнулся скорбно.

— Хотите честно? Я мечтал бы иметь его другом. За билетами на хоккей бегал бы, — и взгляд его и грустинка в голосе были не наигрыш. — Но... Я обязан. Изложить обстоятельства его отказа — мой служебный долг. Извините! — он коротко поклонился и пошел по галерее, скрылся за поворотом.

Оттуда вышли Долинин и Лена, оба заулыбались, увидев Аню.

— Здравствуйте, голубушка! — поклонился Долинин.

Аня не заметила. Растерянная, подавленная глыбистыми излияниями Терехова, стояла она, глядя туда, куда он ушел.

— Леночка, — сказал Долинин, оглянувшись на Аню, — что-то происходит с замечательными людьми. Но что, я не знаю.

В гостинице, на диване в обычной своей позе, глядя в потолок, возлежал Природин. В холл вошел Майорец, закурил.

— Если нашу ошибку зафиксируют как причину аварии, подпишешь протокол?

— Если зафиксируют, подпишу, — ответил Природин спокойно.

— Да это же нелепость! Сколько объяснять, что к аварии она не имеет отношения?!

— В таком случае чего тебе волноваться?

Майорец даже задохнулся от возмущения.

— Слушай, друг, ты вообще на улицу выходишь? В курсе хотя бы, почем батон хлеба, кило колбасы?

— Двадцать восемь! — отрезал Природин.

— А мне тридцать восемь! Меня этими штучками не собьешь. Двадцать восемь годков исполнилось? А Эйнштейн в двадцать пять теорию относительности создал! Лежишь, очки в потолок, чего бы тоже, такого глобального! А остальное — труха? Легко жизнь давалась. Увидеть бы тебе, как полыхает хата твоя, а в ней братья и мать.

— Прости, пожалуйста...— попытался остановить его Природин.

— Да похлебать кипяточку детдомовского с рукавом вприкуску, да за станком постоять смены полторы.

— Прости, пожалуйста,— договорил Природин, — я мерзавец перед тобой: всегда пил чай с сахаром, и родители мои живы.

Майорец растерялся, не нашел, что ответить, и вылетел из холла.

Пустой коридор, гостиница замерла. Майорец постучал к Жолудову. Тот был один, сидел на диване с книгой в руке, как в тот первый вечер после приезда.

— Шеф, если вас... — начал Майорец, — если вы уйдете, я тоже уйду!

— С чего это?!

— Потому что это несправедливо!

— Ишь, какой поборник справедливости выискался! — Жолудов встал, прошелся по комнате. — Куда пойдешь? Думаешь, в другой епархии иначе? Разве что цветочки разводить... Не сможешь. Ты конструктор, ты еще на свет не вылез, а в голове у тебя схемки-шестеренки роились. Засохнешь на корню без этого.

— А вы нет?

— За меня не беспокойся. Такое, — Жолудов постучал себя по лбу, — на дороге не валяется. Подберут, — он сел на диван, закурил.

В дверь постучали. Вошла Лена. Смутилась, увидев Майорца.

— Аня со станции.. Анна Ивановна просила передать вам это, — она протянула Жолудову сложенный четвертушкой лист бумаги.

Жолудов взял его, развернул... Лена вышла. Майорец сидел, размышляя о своем... Что-то заставило его поднять голову — на него смотрел шеф, странно как-то смотрел...

Майорец почувствовал себя неуютно. Жолудов протянул ему бумажку, не без опаски Майорец взял ее... Лицо его расцвело:

— Живем, шеф! — и в тот же миг он был выдернут из кресла.

— Ты понимаешь, что сделал?! — тряхнув его, крикнул Жолудов. — Чего ей это стоило, ты понимаешь?!

— Шеф! — закричал Майорец. — Не я, честное комсомольское, не я!

Жолудов отпустил его. Майорец оправился, одернул одежду.

— Шеф, вообще... — он был обижен. — Плевать я хотел на ваше благородство.— взорвался он. — Жалею, что не я это сделал, потому что за вас и не на такое пойду!

Трель звонка... Зайцев отпер дверь, за порогом стояла Аня.

Молча она вошла в прихожую, сняла шубку, Зайцев принял ее, повесил на крючок, платок она сама забросила на полку вешалки, причем сделала это не глядя: пространство прихожей было хорошо известно ей.

Она прошла в кухню, мельком глянув по пути в зеркало, и это тоже был привычный жест.

Вслед за нею вошел в кухню Зайцев, посмотрел на Аню—она кивнула. Он взял ручную мельницу — странно было видеть этот допотопный инвентарь,—стал молоть кофе. Аня сняла с полки чашки.

Слова были не нужны. Кофе, вечерний ритуал... Сколько раз она приходила к нему вот так же, разница была лишь в том, что сегодня они не поцеловались в прихожей.

Зайцев налил кофе. Аня взяла чашку, задумалась и отставила.

— Я передала Жолудову режимы, — сказала она.

Зайцев кивнул.

Она поднялась.

— Прощай.

Жолудов в последний раз нажал кнопку дверного звонка, выждал — из-за двери не доносилось ни звука. Ани не было.

Обескураженный, он вышел на улицу, посмотрел вверх — все окна в доме были темны.

Пустынно на улице, поселок будто вымер. Лишь светится невдалеке стеклянный куб почты.

Жолудов повернулся, чтобы уйти, но нет, чем-то притягивал, манил его этот свет в ночи... И, наконец, решившись, он пересек улицу.

Дежурная по почте, молоденькая девушка, посмотрела на него встревоженно.

— Москву! — сказал Жолудов. — По срочному...

В ожидании разговора он вышел на ступеньки, закурил. Когда дали Москву, девушке пришлось выбежать за ним.

— Катя! — говорил Жолудов в трубку. — Я должен сказать тебе... Понимаешь... Я люблю одну женщину...

В трубке долгое молчание.

— Говорят, она очень красива, — ответил, наконец, женский голос.

Теперь замолчал Жолудов, оказывается, она все знала!..

— Я хотел признаться тебе еще год назад, когда вернулся отсюда, — с трудом выговорил он.

— Кстати, когда вернешься?

— Не знаю, подожди...

— Что, дела затягиваются?

— При чем здесь дела! Я должен сказать тебе...

— Скажешь, когда вернешься.

— Я должен сейчас... — в трубке послышались гудки отбоя. — Катя! Катя! Алло! Алло! — Жолудов распахнул дверцу кабины.

— Девушка, почему разъединили?!

— Извините, но ваша жена... Ваш абонент, — тут же поправилась девушка, — положил трубку.

Ударили литавры, грохнул оркестр, взвихрилась в языческом танце половецкая орда — последним пунктом в программе пребывания заморских гостей была опера.

Мощно возносил хор голоса к белоснежному куполу зала.

Первый гость вдруг встрепенулся, о чем-то спросил переводчика. Тот озадачился, повернулся к референту Шестакова:

— Он спрашивает, сколько пудов золота пошло на те купола?

И вот последнее заседание комиссии. Во главе стола — прилетевший из Москвы Шестаков, рядом с ним референт.

— Таким образом, — читал Шестаков проект протокола, — неточность, допущенная при расчете, послужила причиной разрушения технологического канала...

Зайцев смотрел на Жолудова. Тот сидел прямой, невозмутимый.

Терехов положил перед ним страничку.

— Наши возражения...

Жолудов отделался кивком, даже не взглянув на бумагу.

— Безоговорочная капитуляция? — шепнул Майорцу Терехов.

Майорец усмехнулся таинственно и успокоил его движением ладони, мол, не будем горячиться, главное впереди...

— На основании вышеизложенного,— читал Шестаков, — считать необходимым срочно принять меры, с тем чтобы координатная сетка канальных отверстий, изготовленных на заводе, в процессе эксплуатации оставалась неизменной... Есть возражения против данной редакции протокола?

Зайцев снова взглянул на Жолудова — сейчас скажет.

Жолудов разгладил записку Ани, приготовившись взять слово.

Шестаков уловил его движение и кивнул:

— Пожалуйста!

Но тут с противоположной стороны стола послышалось:

—Позвольте? — и не дождавшись ответа, Долинин заговорил: — Вместо слов «сетка отверстий, изготовленных на заводе» лучше написать «прорезанных» или «вырезанных».

Шестаков наморщил лоб.

— Отверстие нельзя изготовить, как нельзя съесть дырку от бублика, — стал объяснять Долинин. — Его можно прорезать или вырезать.

Кое-кто из комиссии заулыбался — очередные чудачества старика.

— Не понимаю, о чем речь? — сказал Шестаков.

— За чистоту русского языка, — сострил Подоба, недовольный тем, что старик подверг критике его протокол.

— Спасибо, Павел Александрович, — сказал Шестаков Долинину. — Я понимаю, Саркис Акопович заболел, но все-таки редактировать протоколы, наверное, не его дело.

Упрек относился к Зайцеву. Но он почему-то молчал, даже кивком не ответил на замечание Шестакова.

—Обычно этим занималась Верховцева Анна Ивановна, — сказал сотрудник, решив помочь попавшему в неловкое положение Зайцеву.— Но она уехала...

— Как уехала?!— вырвалось у Жолудова.

Сотрудник пожал плечами.

— «Прошу освободить по семейным обстоя-

тельствам». Ночью принесла заявление и сказала, что уезжает...

— В Москву? — спросил Шестаков.

— Не знаю...

Возникла пауза, тихо стало в кабинете.

Зайцев поднял голову, посмотрел на Жолудова. Жолудов молчал.

— Вы что-то хотели сказать, Василий Никитович? — напомнил Шестаков.

Жолудов повертел в пальцах записку. Молчание его становилось неуместным.

— Шеф! — не выдержал Майорец.

Жолудов взял страничку с возражениями Терехова, посмотрел и вернул ему, кивнув,— читайте...

— Мы предлагаем записать последний пункт протокола следующим образом... — начал Терехов.

— Шеф! — прошептал Майорец.

— Тихо! — выдавил Жолудов сквозь зубы. Сложил записку и спрятал глубоко в нагрудный карман пиджака. Зайцев видел это.

— Несмотря на то, что ошибка в расчете, — читал Терехов, — не могла послужить непосредственной причиной аварии, с целью повышения надежности реактора считать целесообразным...

— Простите! — перебил Шестаков. — Как это понимать? Несмотря на то, что ошибка не послужила... Что же послужило, по-вашему?

Терехов ждал помощи от Жолудова. Тот молчал.

— Принять поправку в таком виде не можем, — сказал Шестаков.

— Тогда мы вынуждены подписать протокол с особым мнением, — заявил Терехов, ничего другого не оставалось.

— Это ваше право,— сказал Шестаков.— Хочу лишь заметить, что свои ошибки нужно уметь признавать. Есть еще замечания?.. Прошу подписывать, — он передал экземпляры протоколов вдоль стола. Наклонился к референту:

— Узнай, когда ближайший рейс на Москву.

Референт ушел выполнять поручение.

Зайцев сидел окаменевший.

— На вашем месте, коллега, я бы не возмущался, — сказал Подоба Терехову. — Более мягкой формулировки и придумать нельзя.

Терехов даже не повернулся к нему, занятый составлением текста особого мнения. Тем временем экземпляры протокола двигались вдоль стола. Над одним из них задумалась Лена, подперев голову ладонями.

— Сначала шефу... — подсказал ей Майорец с упреком, но мягко.

— Спасибо... — едва слышно ответила она и положила экземпляр перед Долининым.

Неторопливо, со вкусом Долинин извлек очки из очешника, пододвинул протокол и тут же поднял голову, посмотрел на Лену, потрясенный, и снова на протокол — на первой его странице проступили влажные пятнышки.

Лена плакала.

— Наше особое мнение. — Терехов подал Жолудову страничку.

Жолудов вернул ее, не читая. То, как равнодушно он сделал это, видел Зайцев. Видел и Долинин.

— Позвольте? — попросил он Терехова. Тот подал ему страничку.

Протокол подписали Подоба, Горчилин, Природин, другие...

Зайцев что-то лихорадочно писал на листе бумаги.

— Все? — спросил Шестаков, складывая возвращаемые экземпляры в стопку. Ему предстояло подписаться последним. Он уже приготовил ручку.

— Простите! — встал Зайцев. — Месяц назад с целью поисков прогрессивных режимов использования оборудования мы провели серию экспериментов. Вот их результаты, — он положил перед Шестаковым страничку. — А мне позвольте уйти.

— Заседание продолжается, — сказал Шестаков.

— Мне нужно уйти... Извините! — Зайцев деревянно поклонился и вышел.

Странный поступок, озадачивший всех, кроме, пожалуй, Долинина, он продолжал дотошно сличать текст особого мнения группы Жолудова с выводами протокола.

Вернулся референт и, наклонившись к Шестакову, сообщил:

— Погода сомнительная. Все рейсы отложены со вчерашнего дня.

— Я все равно вынужден остаться, — ответил Шестаков. — Товарищи, прошу внимания! Причина аварии в нарушении эксплуатационных режимов, — он заглянул в текст Зайцева. — Они меняли загрузку урана, повышали мощность. Ларчик просто открывался. Мы были введены в заблуждение. Протокол считать недействительным.

Ожил Терехов, Майорец радостно взглянул на Жолудова, тот молчал, вроде и не был обрадован.

— Мне тоже сомнительны выводы протокола, — заявил вдруг Долинин.

— Да речь уже о другом! — перебил Подоба, желая, чтобы злополучный его протокол был забыт поскорее.

— Подготовьте новую редакцию протокола, — Шестаков передал референту текст Зайцева.

— Разрушение канала было вызвано нарушением эксплуатационных режимов? — спросил референт. Шестаков кивнул одобрительно.

— Для чего же они затеяли это? — спросил Долинин.

— Этот вопрос, Павел Александрович, в той или иной форме будет им задан.

— Хотели, чтобы реактор пошел в серию, имея повышенную мощность, — сказал Жолудов.

— Хотели, да не успели! — отрезал Шестаков. — Реактор сгорел. Не вынес прогрессивных режимов. Энтузиасты! Неугомонный народ. Им нет преград. Пустят они нас когда-нибудь по миру. Нет уж, жечь реакторы даже именем научно-технической революции никто нам не позволит.

— Боюсь, что и новый протокол я не смогу подписать, — произнес Долинин задумчиво.

— А что, тот протокол вы не подписали?— спросил Шестаков.

— Как же я мог!

— Почему? — Шестаков заинтересовался.

— Как же! Василий Никитович — создатель реактора, если создатель считает, что эта ошибка не могла послужить причиной аварии, — Долинин указал на текст особого мнения группы Жолудова, — какое же право имею я утверждать обратное?

Шестаков задумался.

— Кто составлял протокол?

Подоба побагровел, встал, застегнул пиджак на все пуговицы.

— Вам было известно мнение создателя... Главного конструктора реактора? — поправился Шестаков.

— Владимир Алексеевич! Не помню случая, чтобы фирма, ответственная за аварию, безоговорочно признала свою вину. Знаешь — молчи, сказал — не подписывай, подписал — пиши особое мнение, инженерная этика.

— То есть в соответствующей ситуации вы поступили бы по этой этике?

В трудном положении оказался Подоба. Нет, должен был ответить он, выхода не было.

— Да! — против воли произнесли его губы. — Именно так бы и поступил. Позиция, на взгляд, странная, но если понимать под ней верность, преданность своему делу, своей отрасли, то это правильная позиция, своего рода патриотизм.

— Стоп, стоп! — остановил его Шестаков. — Преданность бывает разная: своему желудку — это одно, своему главку, министерству — конечно, выше. Но еще не патриотизм. Патриотизм — это... от патриа, наверное, так? Отечество, Родина — вот для кого работаем. Не все и не всегда удается, как хотелось бы. Не мудрено, дела делаем большие и трудные, в одиночку не под силу, только сообща, рука об руку. Конечно, прав Павел Александрович, предлагая работать в полном доверии к партнеру. Я думаю, мы должны извиниться перед Василием Никитовичем. Ваша этика, — он посмотрел на Подобу, — привела к тому, что мы едва не совершили грубую ошибку.

— Как бы нам не совершить еще одну, — изрек вдруг Долинин.

Шестаков удивленно взглянул на него.

— Павел Александрович, у вас что, другая версия? В чем же видите причину аварии вы?

— Увы, — Долинин развел руками. — Не знаю.

Это уже не понравилось Шестакову.

— Я попрошу Павла Александровича изло-

жить,— не глядя на Долинина, начал он,— какие у него основания сомневаться в том, что авария произошла из-за нарушения режимов.

Долинин размышлял.

Встал Жолудов.

— Владимир Алексеевич, мы проводили расчетные испытания. Даже с учетом ошибки моей канал держался и на повышенной мощности. Это было... Еще при участии Мадояна.

При этих словах Природин, до того безучастно наблюдавший за ходом заседания, очнулся, расширил глаза, словно его осенило, стал что-то подсчитывать на листке.

А Долинин вроде бы не понял, что Жолудов выступил в его защиту.

— Простите, Василий Никитович, меня при этом не было. Но вот Мадоян, это замечательный человек, а Зайцев...

— Товарищи дорогие! — возмутился Шестаков. — На заводах скомканы годовые планы. Что с реактором, хорош он или плох, внедрять его или нет, да или нет, вот два возможных ответа. Не знаю — это не ответ, это безответственность! Если у Павла Александровича такая протоколобоязнь, он может вообще не подписывать их.

— Павел Александрович болен, — вырвалось у Лены.

— Перестаньте плакать, Леночка, — сказал ей Долинин. — Понимаете, Владимир Алексеевич, расчеты расчетами, но ведь Мадоян и этот молодой человек Зайцев, ведь оба они замечательные люди.

— И поэтому сжечь реактор не могли? — перебил Шестаков.

— Могли, — согласился Долинин. — Но тогда бы они сразу об этом сказали... — потрясающая по наивности постановка вопроса, ни опровергнуть, ни отмахнуться.

Шестаков размышлял.

— Это не принесло бы пользы,— послышался голос Природина, он обращался к Долинину. — Если бы мы знали об экспериментах с самого начала, поиск действительных причин был бы парализован. Мы удовлетворились бы простейшим решением: реактор работал на повышенной мощности, — он встал и не спеша направился к Шестакову, для этого нужно было пройти вдоль всего стола,— значит, его сожгли...

Шестаков молчал, с такой убежденностью рассуждал Природин.

— ...и мы никогда не узнали бы, что система регулирования работает с дополнительным запаздыванием...

— Позвольте! — воскликнул Подоба.

— А в расчете реактора — ошибка, — невозмутимо продолжал Природин. — Совершенно невинные на нормальных режимах, эти погрешности на повышенной мощности могли оказаться губительными, — он положил перед Шестаковым листок с начерченным от руки графиком. — Все это приближенно, но вот... — он пояснил карандашом характер графика.

— Значит, не один фактор, а совокупность факторов? — Жолудов встал, подошел к Природину.

— Это же совсем другое дело! — объявил с облегчением Подоба.

Загремели стулья, центр общего внимания переместился на Природина, члены комиссии теснились у головы стола. Шестаков встал, чтобы им было больше места, отошел.

— Значит, если устранить запаздывание и уточнить расчет, реактор сможет нести повышенную нагрузку неограниченное время? — слышалось от стола.

Шестаков обернулся, хотел возразить, но передумал. Он видел, как Жолудов подошел к Долинину и сказал:

— Спасибо!

— Что вы?! — изумился старик. — Вот! — он указал на Природина. — Замечательный человек.

Шестаков вернулся к своим размышлениям. Вчера весь день он провел на совещании в Госплане, вечером вылетел сюда, в Черный мыс, урезав ночь наполовину, потому что летел на восток, навстречу времени, и теперь был в сомнении, не остаться ли до утра, чтобы выспаться, наконец? Но здешние дела близятся к благополучному разрешению, а в Москве ждут другие неотложные дела.

Поманив референта, он сказал:

— Позвони, Женя, в аэропорт еще раз. Если есть самолет, пожалуй, улетим сегодня.

И еще раз посмотрев на занятых своим делом членов комиссии, Шестаков укрепился в этом решении.

«Волга» вырулила за проходную. Рядом с шофером сидел референт, Шестаков и Жолудов устроились на заднем сиденье.

Шестаков был весел, охотно поглядывал на дорогу. Жолудов сидел задумчивый, ушедший в себя.

Дорога шла через лес. Жолудов обернулся — над верхушками елей возвышалась стройная труба станции. Шестаков тоже посмотрел сквозь заднее стекло. Казалось, станция тронулась с места, поплыла вслед за машиной и уже от нее не отстанет.

— Что же делать с Зайцевым? — спросил Шестаков.

— А что со мной? — ответил Жолудов.

— Вас я поздравляю: реактор идет в серию.

— С повышенной мощностью?

— Не знаю, — ответил Шестаков строго. — Об этом мы не думали, когда принимали решение в Москве, — он рассмеялся, посмотрел на Жолудова, ему захотелось расшевелить его. — И все-таки мы вышли из этой ситуации с минимальными потерями, а, Василий Никитович?

Жолудов кивнул, но как-то неохотно, скупо. В сдержанности этой было несогласие.

— Да, конечно, Мадоян занемог, — сказал Шестаков, поняв его по-своему.

Жолудов опять кивнул. И Шестаков почувствовал, что он не соглашается потому, что не хочет расспросов. Наверное, у него свой счет потерь, но обсуждать их он не станет.

Полетов не было второй день. Здание аэропорта с трудом вмещало скопившихся пассажиров. Время от времени диктор объявляла о задержке очередного рейса. Все они откладывались по одной причине: «в связи с неприбытием самолета».

Здесь можно было увидеть и буровика в унтах и аксакала-туркмена в косматой папахе. Кто-то вез котенка, вокруг собралась детвора, поили его молоком из блюдца...

— Сел транзитный самолет, случайный, приблудный, как они говорят, — вернувшись от диспетчера, доложил Шестакову референт.

Они быстро пошли по галерее к выходу на летное поле. Галерея была поднята над залом. Если бы Жолудов посмотрел вниз, он увидел бы Аню.

Она сидела на клеенчатой аэрофлотской скамье, с одной стороны дремал морячок, надвинув на глаза бескозырку, с другой — мать кормила младенца.

Нет, не разглядел бы ее Жолудов, так тесно сидели люди на скамьях, и Аня растворилась среди них. Что ждало ее впереди, она не знала, сидела, безучастно глядя перед собой.

Не видела она, как не видел ее Жолудов, тоже погруженный в невеселые думы, что в стороне уже давно стоит Зайцев и смотрит на нее, смотрит, не решаясь подойти и окликнуть...

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Степь» (по одноименной повести А. П. Чехова), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч.
Автор экранизации и режиссер-постановщик С. Бондарчук. Оператор-постановщик Л. Калашников. Художники-постановщики В. Петров, Ю. Фоменко. Композитор В. Овчинников. Звукооператор Ю. Михайлов.
Роли исполняют: О. Кузнецов, В. Седов, Н. Трофимов, С. Бондарчук, И. Лапиков, Г. Бурков, А. Васильев, М. Кокшенов, С. Любшин, И. Смоктуновский, И. Скобцева, И. Кваша, Л. Малкина, В. Захарьев, М. Глузский, В. Ливанов, Е. Савченко, В. Мамаев.

«Трясина», 14 ч.
Авторы сценария В. Мережко, Г. Чухрай. Режиссер-постановщик Г. Чухрай. Операторы-постановщики Ю. Сокол, М. Демуров. Художник-постановщик К. Степанов. Композитор М. Зив Звукооператор Л. Беневольская. Роли исполняют: Н. Мордюкова, А. Николаев, В. Спиридонов, В. Теличкина, В. Носик, В. Гусев, Г. Микеладзе, А. Смирнов, В. Кузнецова, Н Дупак, И. Рыжов, В. Ушакова, И Кораблева.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

«Доброта» (по мотивам повести С. Ласкина «Абсолютный слух»), 9 ч.
Автор сценария В. Соловьев Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Оператор-постановщик В. Архангельский. Художник-постановщик О Кравченя. Композитор В. Баснер. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: Т. Семина, Л. Неведомский, Н. Константинов, В. Звягин, А. Гусев, А. Покровская, Э. Мильтон, В. Сперантова, Н. Парфенов, А. Вокач, Н. Самсонова, Дима Замулин, Сережа Бурцев, Люся Мухина, Сережа Новиков, Гена Матвеев.

«Красный чернозем», 8 ч.
Авторы сценария Ф. Наседкин, Н. Рожков. Режиссер-постановщик Л. Мирский. Оператор-постановщик А. Яциневичюс. Художники-постановщики В. Власов, О. Краморенко. Композитор Л. Афанасьев Звукооператор А. Голыженков.
Роли исполняют: В. Жуков, О. Гаврилюк, В. Носик, В. Смирнов, В. Жуков, Л. Полехина, А. Аржиловский, Р Панков. М. Бочаров, Б. Кашпур, Е. Королева, Р. Рязанова, А. Петров, А. Панькин, С. Тахтаров, О. Васильев, Я. Филин, В Древицкий.

«Марка страны Гонделупы» (по повести С. Могилевской), 7 ч.
Автор сценария В. Голованов. Режиссер-постановщик Ю. Файт. Оператор-постановщик Б. Середин. Художник-постановщик Д. Богородский. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Л. Дружинина.
Роли исполняют: И. Саввина, П. Македонский, Д. Перов, Е. Лившиц, Л. Рисов, Н. Бабенко, В Букин, И. Косухин, А. Бендова, Ю Коваль, В. Пугачева, З. Нарышкина, Ч. Сушкевич, С Харитонова, Н. Шумейко.

«Посейдон» спешит на помощь», 7 ч.
Автор сценария А. Соболев. Режиссер-постановщик С. Косович. Оператор-постановщик В. Головченко. Художник-постановщик А. Вагичев. Композитор К. Молчанов. Звукооператор А. Нейман.
Роли исполняют Г. Жженов, Н. Меньшикова, Ю. Каморный, А. Кавалеров, П. Максименков, Н. Гэрля, А. Кузнецов, А. Бухаров, Д. Перов, В. Захарченко, Б Гитин, Н. Горлов, Т. Паркина, Л. Захарова, Л. Королева, Е. Красавцев

Киностудия «Ленфильм»

«Блокада» (по одноименному роману А. Чаковского), фильм 3-й — «Ленинградский метроном», фильм 4-й — «Операция «Искра»
Авторы сценария А. Витоль, А Чаковский. Режиссер-постановщик М. Ершов. Оператор-постановщик А Назаров. Художник-постановщик М. Иванов. Композитор В. Баснер. Звукооператор И. Волкова.
Роли исполняют: Ю. Соломин, Е. Лебедев, И. Акулова, В. Стржельчик, А. Разин, Б. Горбатов, С. Харченко, Р. Громадский, А. Преснецов, М. Ульянов, Д. Сагал, С. Фесюнов, В. Воронов, Л. Золотухин, И. Комаров, Г. Дмитриев, Г. Хованов, О. Хроменков, Р. Челишев, Н. Федорцов, Н. Трофимов, С Филиппов, Г. Гегечкори, Д. Столярская, С. Станкевич, Ю. Будрайтис, В. Зельдин, В. Трещалов, В. Бурхарт, А. Шведерский, Р Афанасьев, С. Смеян.

«Обратная связь», 10 ч.
Автор сценария А. Гельман. Режиссер-постановщик В. Трегубович. Оператор-постановщик Э. Розовский. Художник-постановщик Г. Мекинян. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Н. Левитина.
Роли исполняют: О Яковский, М. Ульянов, К. Лавров, Л. Гурченко, И. Владимиров, М. Погоржельский, В. Кузнецов, И. Дмитриев, Д. Кривцов, Е. Ставрогина, Л. Неведомский, В. Талызина, Н. Гундарева, Н. Сытин.

Рижская киностудия

«Мужчина в расцвете лет», 9 ч.
Авторы сценария З. Скуиньш, О. Дункерс. Режиссер постановщик О. Дункерс. Оператор постановщик М. Звирбулис Художник-постановщик И. Антоне. Композитор М. Зариньш Звукооператор А. Патрикеева
Роли исполняют: В Томкус В. Майнелите, Х. Данцберга, А. Берзиньш, Л. Кугрена, О. Дункерс, Л. Берзиня, Я. Стрейч, Э Павулс, У. Думпис, И. Каулинь.

Киностудия «Арменфильм»

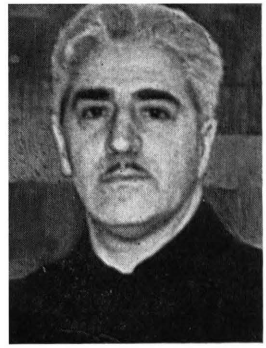
«Рождение», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч.
Автор сценария А. Зурабов Режиссер-постановщик Ф. Довлатян Оператор-постановщик А. Явурян. Художник-постановщик С. Андраникян. Композитор М. Вартазарян. Звукооператор И. Ордуханян.
Роли исполняют: Х. Абрамян, А. Айвазян, А. Аристакесян, М. Кечоглян, А. Фодулян, М. Карагезян, М. Кочарян, В. Сепетчян, Т. Асоян, К. Мартиросян, В. Михелидзе, С. Саркисян, А. Гаспарян, Г. Саркисян, Э. Петросян, С. Саркисян, К. Джангиоян, Л. Нерсесян, Е. Градова, В. Алентова, Е. Стеблов, Э. Вартанян, Ш. Тухманян, Э. Элбакян, Ю. Амирян.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 70-летием

Сорокина Константина Николаевича, народного артиста РСФСР, снимавшегося в фильмах «Мужество», «Член правительства», «Человек с ружьем», «Котовский», «Иван Грозный» (2-я серия), «Секретарь райкома», «Близнецы», «Укротительница тигров», «Разные судьбы», «Три сестры», «Осенние свадьбы» и многих других.

С 70-летием



Фрида Якова Борисовича, заслуженного деятеля искусств БАССР, режиссера, создавшего фильмы «Патриот», «Любовь Яровая», «Двенадцатая ночь», «Дорога правды», «Балтийская слава», «Чужая беда», «Весенние хлопоты», «Зеленая карета», «Собака на сене» и другие.

С 60-летием

Воинова Константина Наумовича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, режиссера, поставившего фильмы «Трое вышли из леса», «Солнце светит всем», «Молодо-зелено», «Женитьба Бальзаминова», «Дядюшкин сон», «Чудный характер», «Рудин» и другие.

С 50-летием

Курчевского Вадима Владимировича, лауреата Государственной премии искусств ГДР, художника-мультипликатора, создателя мультфильмов «Хочу быть отважным», «Мой зеленый крокодил», «Легенда о Григе», «Золотой мальчик», «Юноша Фридрих Энгельс», «Мастер из Кламси» и многих других.

VIVA EL 1º DE MA
HACIA
Unificacion
de los
OBREROS
DEL
PAIS